

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

GLEITON LENTZ

**DO VERBO E DA LETRA:**  
ANTOLOGIA TRADUZIDA E COMENTADA DA POESIA  
ITALIANA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX

DESTERRO  
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

GLEITON LENTZ

**DO VERBO E DA LETRA:**  
ANTOLOGIA TRADUZIDA E COMENTADA DA POESIA  
ITALIANA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX

Dissertação apresentada ao curso de  
Pós-graduação em Estudos da Tradução  
da UFSC, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Mestre, em março  
de 2009.

*Orientadora:* Dr<sup>a</sup>. Andréia Guerini

*Aos meus gatos,  
sábios solitários,  
pela complacência.*



*A Capes, pela bolsa  
de pesquisa, que resultou  
neste estudo e tradução.*



*Un verbe poétique accessible... Je réservais la traduction.*  
Arthur Rimbaud



## RESUMO

Esta dissertação apresenta uma antologia traduzida e comentada da poesia simbolista italiana, reunindo oito poetas dessa tendência. Com base nos Estudos da Tradução, utilizam-se noções teóricas desenvolvidas por Antoine Berman e por Paulo Henriques Britto acerca do “projeto de tradução” e do modelo de “avaliações de traduções de poesia”, respectivamente, aplicando esses conceitos à análise dos textos da antologia.

*Palavras-chave:* teoria da tradução; tradução literária; poesia simbolista italiana; antologia.

## **ABSTRACT**

This thesis presents a translated and commented anthology of Italian symbolist poetry, congregating eight poets of this trend. Based on Translation Studies, it makes use of theoretical concepts developed by Antoine Berman and Paulo Henriques Britto concerning the "translation project" and the "evaluation of poetry translation", respectively, applying these concepts to the analysis of the anthology texts.

*Keywords:* translation theory; literary translation; Italian symbolist poetry; anthology.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>09</b>
<b>1. Do verbo: antologia poética do Simbolismo italiano . . . . .</b>	<b>16</b>
1.1 O simbolismo italiano: contexto histórico . . . . .	16
1.2 Antologia traduzida da poesia simbolista italiana . . . . .	21
1.2.1 Arturo Graf (1848-1913) . . . . .	24
<i>Mar interior</i>	
<i>Ocaso</i>	
<i>Mistério</i>	
1.2.2 Giovanni Pascoli (1855-1912) . . . . .	27
<i>O Mocho</i>	
<i>O trovão</i>	
<i>Novembro</i>	
1.2.3 Gabriele D'Annunzio (1863-1938) . . . . .	30
<i>Os poetas</i>	
<i>Um sonho</i>	
<i>A chuva no pinheiral</i>	
1.2.4 Gian Pietro Lucini (1867-1914) . . . . .	36
<i>O prelúdio</i>	
<i>Um tísico à lua</i>	
<i>Sobre “um desenho macabro e báquico”</i>	
1.2.5 Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1872-1919) . . . . .	41
<i>Colóquio sentimental</i>	
<i>Werther</i>	
<i>Os rostos dolorosos</i>	
1.2.6 Dino Campana (1885-1932) . . . . .	45
<i>A noite</i> (excerto)	
<i>A Quimera</i>	
<i>La petite promenade du poète</i>	
1.2.7 Arturo Onofri (1885-1928) . . . . .	49
<i>Partida</i>	
<i>Alvorada</i>	
<i>Sono de nuvem</i>	
1.2.8 Carlo Michelstaedter (1887-1910) . . . . .	53
<i>A noite</i>	
<i>O canto das crisálidas</i>	
<i>Despertar</i>	

<b>2. Da letra: crítica da tradução e tradução poética</b>	<b>58</b>
2.1 Sobre antologias literárias traduzidas	58
2.2 Proposições para o estudo de uma tradução de poesia	63
2.2.1 Esboço de um método de análise	66
<b>3. Traduzindo o simbolismo: análise de poemas traduzidos</b>	<b>73</b>
3.1 <i>Mistério</i> , de Arturo Graf	73
3.2 <i>O Mocho</i> , de Giovanni Pascoli	78
3.3 <i>A chuva no pinheiral</i> , de Gabriele D'Annunzio	83
3.4 <i>O prelúdio</i> , de Gian Pietro Lucini	89
3.5 <i>Os rostos dolorosos</i> , de Ceccardo Roccatagliata	95
3.6 <i>A Quimera</i> , de Dino Campana	100
3.7 <i>Sono de nuvem</i> , de Arturo Onofri	105
3.8 <i>Despertar</i> , de Carlo Michelstaedter	109
<b>Considerações finais</b>	<b>117</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>121</b>
<b>Anexos</b>	<b>127</b>
Anexo A – Nomenclatura e tabelas	
Anexo B – Antologia selecionada (originais)	
Anexo C – Quadro cronológico do simbolismo/decadentismo italiano	



## INTRODUÇÃO

Com esta dissertação tenho um duplo objetivo: primeiro, no âmbito dos estudos literários, oferecer uma antologia da poesia de tendência simbolista italiana, com oito poetas, situados entre o tardo *Ottocento* e primo *Novecento* italiano: Arturo Graf, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Gian Pietro Lucini, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Dino Campana, Arturo Onofri e Carlo Michelstaedter<sup>1</sup>. Em segundo lugar, sob a ótica dos Estudos da Tradução, expor os procedimentos teóricos implícitos no projeto de tradução proposto: uma antologia poética traduzida do simbolismo italiano, comentando o processo tradutório.

Nessa proposta, há dois critérios subjacentes: os referentes à escolha pela tradução dos textos propostos e o caráter antológico do estudo.

Acerca do primeiro aspecto, é preciso salientar que grande parte da literatura produzida na Itália entre os séculos XIX e XX, período em que se situam as obras e os autores selecionados para este projeto, teve pouca ressonância no Brasil através de traduções, o que evidencia uma lacuna ainda por ser preenchida. Inúmeros são os poetas dos movimentos literários italianos, de diferentes tendências ou orientações, que nunca ou esparsamente chegaram ao leitor de língua portuguesa, e uma dessas corresponde à poesia de tendência simbolista na Itália, na qual um bom número de poetas transitou<sup>2</sup>.

Pela qualidade e interesse, os poetas que transitaram pela estética europeia na Itália, e que podem ser encontrados na literatura italiana sob outras designações, conformam um corpo comparável, por exemplo, aos movimentos francês e brasileiro, preservadas, obviamente, suas diferenças. Cada um destes poetas, em particular, foi o responsável seja pela entrada da “nova” poesia que invadia a Europa, à época, através de traduções e resenhas literárias, seja

---

<sup>1</sup> Para o estudo biobibliográfico dos poetas italianos selecionados, e da fase simbolista de cada um, em particular, utilizo obras atuais de caráter filológico e crítico na Itália: para Arturo Graf, *Medusa*, a cura di Anna Dolfi. Modena: Mucchi Editore, 1990; para Giovanni Pascoli, *Myricae*, a cura di Gianpaolo Borghello. Bologna: Zanichelli, 1996; para Gabriele D'Annunzio, *Poema paradisiaco*, a cura di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori, 1988; para Gian Pietro Lucini, *Il libro delle figurazioni ideali*, a cura di Manuela Manfredini. Roma: Salerno Editore, 2005; para Ceccardo Roccatagliata, *Il libro dei frammenti*, a cura di Paolo Zoboli. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2003; para Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni. Torino: Einaudi, 2003; para Arturo Onofri, *Poesie*, a cura di Anna Dolfi et al. Trento: La Finestra, 1998; e para Carlo Michelstaedter, *Poesie*, a cura di Sergio Campailla. Milano: Adelphi, 2005.

<sup>2</sup> Falo de poetas que sofreram influência do simbolismo europeu, mesmo transitoriamente, ou que retomaram o símbolo na poesia de modo diverso daquele, não de poetas simbolistas, no sentido canônico do termo.

pela influência da poesia simbolista francesa em seus primeiros escritos, seja pela publicação de apenas uma única obra ou apenas um conjunto de poemas nesse sentido.

Para Andrade Muricy, crítico literário que escreveu e preparou o mais extenso e completo estudo da poesia simbolista brasileira, e em cujo trabalho se encontram poetas das mais diversas orientações,

O Simbolismo foi um “momento” assinalado “pela predominância de certos estados de espírito e pela convergência de certas influências”; resultado de um ambiente literário internacional e, portanto, na sua época, atual e legítimo em toda parte.<sup>3</sup>

E, de fato, o movimento literário e artístico que surgiu na França ao final do século XIX, e que, ao passo de alguns anos, conquistou toda a literatura ocidental e uma época, chegou também à Itália. O sopro fundamental para sua entrada veio da atmosfera de fundo deixada pelos poetas franceses, especialmente Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, que desde a década de 1880 passaram a ser comentados e traduzidos na Itália.

Dentre os que transitaram pela estética simbolista, encontram-se poetas *fin di siècle* (decadentes, crepusculares e pós-românticos), adeptos do *verso libero*, da revista *La Voce* ou então de poetas pela via dannunziana e pascoliana, estes últimos já no *Novecento*. E alguns desses personagens foram os principais responsáveis da entrada do imaginário simbolista na península. Luciano Anceschi, ao tratar do símbolo na poesia do *Otto-Novecento*, postula que

La istituzione del simbolo si è articolata nella poesia italiana [...] prevalentemente in due modi; o il simbolo è apparso come una maniera d'allusione, un modo di rinvio dei significati, in cui la parola si fa strumento di una suggestione, di un incanto, di una musica che ne allargano il senso ad altro, oppure è stato un modo di fermare gli oggetti, di caricarli intensamente di emozioni, un modo di trasformare gli oggetti in equivalenti di determinate emozioni: in questo caso, l'istituzione dell'oggetto in simbolo è stata una operazione complessa e variata della poesia, un modo di caricare gli oggetti di associazioni dirette e indirette, inconscie e ideali. In un certo senso, nei poeti che seguono questa disposizione, il rapporto oggetto-simboli-associazioni determina, con le sue diversità, la diversa qualità espressiva del poeta.<sup>4</sup>

E dentre os poetas que elegeram o símbolo, seja como “instrumento de sugestão”, seja como “um modo de transformar os objetos em equivalentes de determinadas emoções”, encontram-se: Arturo Graf (1848-1913), Giovanni Pascoli (1855-1912), Gabriele D'Annunzio (1863-1938), Gian Pietro Lucini (1867-1914), Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1872-1919), Dino Campana (1885-1932), Arturo Onofri (1885-1928) e Carlo Michelstaedter (1887-1910).

<sup>3</sup> MURICY, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1973, 53.

<sup>4</sup> ANCESCHI, Luciano. *Le poetiche del Novecento in Italia*. Venezia: Marsilio, 1990, 120-121.

Sem procurar dissolver-lhes em uma só entidade coletiva, ou reuni-los de modo aleatório, mas pautado nos mais recentes estudos críticos atuais acerca de cada autor<sup>5</sup>, nesta breve antologia procuro oferecer uma mostra significativa da poesia e prosa que sofreram influência simbolismo europeu ou que retomaram o símbolo na poesia, de acordo com Anceschi.

Logo, se esse imaginário poético — que corresponde a uma pequena parte da complexa literatura do *Otto-Novecento*, segundo afirma a estudiosa do simbolismo italiano Rita Fantasia, quando diz que o período de transição entre os séculos XIX e XX ainda hoje se apresenta para quem o investiga “come una nebulosa i cui confini sfuggono ad ogni possibile delineazione”<sup>6</sup> — é ainda desconhecido por grande parte do público leitor brasileiro, por outro lado, no Brasil, poetas franceses como Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, têm sido traduzidos de forma constante, seja durante a fase do próprio simbolismo brasileiro, e efetivamente a partir da década de 1950. Nessa lista, somam-se outros nomes estrangeiros, também traduzidos, como Georges Rodenbach, Villiers de l’Isle-Adam, J. K. Huysmans, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, entre outros, além dos italianos Dino Campana e Gabriele D’Annunzio<sup>7</sup>, incluídos nesta seleção. E alguns nacionais, como Alphonsus de Guimaraens, Bernardino Lopes, Mário Pederneiras e Cruz e Sousa (este, para o italiano, espanhol e francês)<sup>8</sup>. Todos poetas que sofreram, direta e indiretamente, nos mais diferentes países, influência da “nova” estética.

O interesse e a consequente publicação desses autores revela a importância da tradução de textos simbolistas dentro do cenário das traduções literárias no Brasil, com especial atenção à poesia, haja vista também que o país comportou um dos mais significativos movimentos simbolistas nacionais, merecendo, por parte da crítica do país, estudos como o de Andrade Muricy, Cassiana Carollo e Moisés Massaud<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Vide nota 1.

<sup>6</sup> FANTASIA, Rita. “Il Simbolismo in Italia”. *Poesia e Rivoluzione*: simbolismo, crepuscolarismo, futurismo. Milano: FrancoAngeli, 2004, 50.

<sup>7</sup> Dos poetas aqui selecionados, somente Dino Campana e Gabriele D’Annunzio possuem traduções para o português do Brasil. Entre as traduções de Dino Campana, cito: *Novelas em alta velocidade*. Trad. de Paulo Malta. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999; *Cantos Órficos*. Trad. de Gleiton Lentz. Desterro: Nephelibata, 2004; e no prelo se encontra a tradução dos *Cantos Órficos e escritos inéditos*. Trad. de Aurora Bernardini. São Paulo: Martins Fontes, 2008/2009; de Gabriele D’Annunzio: *O Prazer*. Trad. de Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ed. Vecchi, 1954, entre outras traduções de narrativas de cunho *verista* do autor. Os demais poetas selecionados não possuem ainda traduções.

<sup>8</sup> De Alphonsus de Guimaraens, Bernardino Lopes e Mário Pederneiras: *Un secolo di poesia brasiliana*. Trad. p/ o italiano de Mercedes la Valle; de Cruz e Sousa: *Cruz e Sousa poemas*. Trad. p/ o espanhol de Javier Sologuren. Florianópolis: EDUFSC, 1998; *Un secolo di poesia brasiliana*. Trad. p/ o italiano de Mercedes la Valle e Enzo Vulture. Siena: Casa Editrice Maia, 1954; *Poèmes du Brésil*. Trad. p/ o francês de Bernard Lorraine. Paris: Les Editions Ouvrières, 1985; entre outras.

<sup>9</sup> Respectivamente, o *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (INL, 1973), *Decadismo e Simbolismo no Brasil* (INL, 1980) e *O Simbolismo* (Cultrix, 1995).

Na Itália, há também duas importantes antologias temáticas, *L'idea simbolista* (Garzanti, 1959), de Mario Luzi, que traz uma vasta gama de ensaios sobre o simbolismo, sobretudo europeu, além de apresentar uma breve antologia que introduz poetas como Dino Campana e Arturo Onofri entre os poetas “eleitos”. A outra, *La tentazione simbolista* (Giardini, 1992), organizado por Elena Fumi, também apresenta uma série de ensaios sobre o simbolismo europeu, e dentre os nomes nacionais que elenca, traz Gian Pietro Lucini.

Portanto, o presente estudo justifica-se duplamente: primeiro, por evidenciar uma página ainda não plenamente ilustrada da literatura italiana no Brasil: a da poesia simbolista italiana que, por seu valor literário intrínseco, junto à tradição de traduções de poetas simbolistas de outras literaturas modernas no país, requer uma tradução. Em segundo lugar, por propor, com base em duas abordagens da área dos Estudos da Tradução, questionamentos teóricos nesse campo, mediante uma antologia traduzida e da tradução poética comentada da poesia simbolista italiana.

A dissertação está dividida em três capítulos: no 1º capítulo, na seção 1.1, procuro expor conceitos estéticos e literários pertencentes ao imaginário simbolista e contextualizar o simbolismo italiano; em seguida, em 1.2, apresento os poetas e suas obras, no formato antológico<sup>10</sup>, seguida de uma breve amostra traduzida da poesia simbolista na Itália.

No que diz respeito aos Estudos da Tradução, esta dissertação se divide em duas abordagens distintas, mas relacionadas entre si para os devidos fins, apresentadas no 2º capítulo: em 2.1, ao levantar aspectos históricos e discutir a funcionalidade das antologias literárias traduzidas mediante uma série de leituras pertinentes, procuro referenciar e discutir as noções teóricas desenvolvidas por Antoine Berman acerca do “projeto de tradução”<sup>11</sup>, projeto este implícito na proposta antológica.

Nas seções 2.2 e 2.2.1 procuro sistematizar e discutir, através da leitura de uma série de artigos, o modelo de análise de poesia traduzida proposto por Paulo H. Britto, poeta, tradutor e estudioso de tradução no Brasil<sup>12</sup>. A finalidade é levantar proposições que auxiliem o estudo dos textos poéticos que serão analisados no capítulo subsequente. Esse modelo de análise oferece um aparato metodológico de ordem prática que auxilia a avaliar e designar os aspectos do texto traduzido na língua-alvo em relação à sua contraparte na língua-fonte,

<sup>10</sup> Segundo o modelo da antologia de Andrade Muricy, *Panorama* (op. cit., 1973).

<sup>11</sup> O “projeto de tradução” é apresentando no capítulo “Esquisse d’un méthode”, em: BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995, 64-83.

<sup>12</sup> Os artigos analisados são os seguintes: “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. *As margens da tradução – vol.1*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002, 45-69; “Correspondências estruturais em tradução poética”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, v.7, 2006, 53-69; “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico: um problema para a tradução”. Trabalho apresentado na X ABRALIC, UERJ, Rio de Janeiro, 2006; e “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”. *Terceira Margem*, v. X, 2006, 239-254.

mediante o critério de “correspondência”. Com esse procedimento, pretendo facilitar a comparação dos originais com suas traduções, encontrar discrepâncias e similaridades, além de formular possíveis explicações.

Em ambas as abordagens, não me limito apenas aos autores antes mencionados, pois procuro manter um diálogo constante com outros teóricos e estudiosos da tradução, além de transitar pela Teoria Literária, no 1º capítulo.

A partir da apresentação do contexto histórico e literário e da antologia traduzida (1º capítulo), seguida da leitura do referencial teórico proposto (2º capítulo), procedo, no 3º capítulo, à análise de uma mostra de oito poemas por mim traduzidos, o que configura o objeto central desta dissertação.

Estruturalmente, a antologia dispõe de três (3) poemas/autor, e apresenta um total de 24 composições, que incluem desde poemas fixos (decassílabos, sonetos, etc.) a poemas em versos livres. O exame se concentrará na análise de um (1) poema traduzido por autor, previamente definidos, a saber: *Mistério*, *O Mocho*, *A chuva no pinheiral*, *O prelúdio*, *Os rostos dolorosos*, *A Quimera*, *Sono de nuvem e Despertar*<sup>13</sup>; estas composições conformam o *corpus* do estudo.

Abro um parêntese aqui para os aspectos formais e de conteúdo característicos da poesia simbolista, inclusive os da seleção proposta, e que estão relacionados intrinsecamente com a tradução poética requerida.

Como sabemos, a tendência à simbolização e aos movimentos do subconsciente levaram os poetas simbolistas a fazer largo uso da metáfora, das imagens, dos recursos de analogia e sinestesia, das construções elípticas. Disso se originou a livre mobilidade que percorre seus versos. E não obstante a renovação poética proposta pela nova tendência ao final do século XIX, houve poucas inovações de fácil evidência quanto às formas clássicas anteriores. Especialmente no caso italiano, cujo simbolismo pátrio, resultado da influência estrangeira européia, fundiu-se também com as formas clássicas da tradição italiana, como Petrarca e Carducci, além de valer-se do imaginário poético legado por Dante e Leopardi.

Mas, conforme postula acertadamente Muricy, “não entenderá poesia simbolista quem só aceitar a arte do verso dentro dos cânones tradicionais clássicos-parnasianos”<sup>14</sup>. Isso porque,

compondo tumultuariamente ou em semi-sonambulismo, desdenharam do acabamento burilado, cinzelado — na pesquisa incessante de uma música nova e mais livre. [...] Graças a isso, puderam emprestar ao instrumento poético [...] maior

<sup>13</sup> Respectivamente de Arturo Graf, Giovanni Pascoli, Gabriele D’Annunzio, Gian Pietro Lucini, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Dino Campana, Arturo Onofri e Carlo Michelstaedter.

<sup>14</sup> MURICY, *op. cit.*, 61.

flexibilidade, um matizamento mais variado, mais delicado, e sobretudo — é o seu mais significativo título, nesse terreno — fluidez. Tornaram possível a fixação do imponderável, do evanescente, de tantas sensações e idéias para as quais a linguagem poética anterior se tornara insuficiente, por inadequação de sua expressão somática à natureza da sua realidade espiritual.<sup>15</sup>

Os valores expressivos da poesia simbolista, como vemos, são tanto musicais quanto imagéticos, pois partindo do princípio de que a origem da poesia está associada à música, quiseram os simbolistas, servindo-se do som das palavras, sugerir, mediante “formas vagas, floridas, cristalinas”, esta mesma música através da combinação das palavras, e dos sons das palavras.

Conforme ainda aponta Muricy, talvez aqui resida uma das dificuldades de interpretação da poesia simbolista (e que incide sobre a figura do tradutor de poesia simbolista): a exclusão de qualquer formulação conceitual, qualquer regra pré-estabelecida, sem falar do vocabulário aprimorado. Contudo, o ritmo, que presidiu suas criações poéticas, e o símbolo, por seu valor evocativo e místico, foram seus legados mais importantes. De modo que, mesmo na tradução de poesia simbolista, me parece, é preciso manter certo grau de *correspondance* (parafraseando Baudelaire) ou “correspondência” (retomando Britto) para preservar tais características.

Obviamente, se dará atenção tanto à forma quanto ao sentido, embora este último seja determinante para a interpretação e transliteração desse tipo de poesia, pois condensa em si o *verbo*, isto é, a carga semântica do poema<sup>16</sup>, e a *letra*, que é o original, o conteúdo e a forma do poema, e que pertence ao outro, ao estrangeiro<sup>17</sup>.

Portanto, desde a escolha dos textos-base para a tradução, passando pela revisão do referencial crítico, pelos comentários do texto-fonte, até as escolhas e decisões tomadas em busca de “correspondências estruturais em tradução poética”, estabelecidas na relação interlingual, está em jogo o processo de tradução requerido e também a imagem desse estilo de poesia fornecida ao público-leitor de língua portuguesa (no tocante aos aspectos formais), e, por conseguinte, a imagem (no tocante à semântica do poema) que se exhibe da cultura italiana que lhe serviu de solo.

<sup>15</sup> MURICY, *op. cit.*, 62.

<sup>16</sup> Na concepção simbolista (Rimbaud e Baudelaire, principalmente) o *verbo* é o que dá regimento ao verso, traduzindo uma realidade em palavras, metáforas e imagens emblemáticas, uma vez que, rítmica e retoricamente organizado e escandido, tem o poder de revelar forças ocultas e vínculos sagrados que existem no interior da Natureza. É um elemento considerado imprescindível na leitura e interpretação desse tipo de poesia, pois, em suma, condensa a carga semântica do poema. Por isso, a referência “do verbo”, contida no título que dá nome a este trabalho.

<sup>17</sup> Para Berman, a *letra*, que se refere ao original, representa a “alma” do texto, o estilo que o autor imprime à sua composição, evidenciando-o como “seu”; o tradutor é aquele que atua por trás dos artifícios da *letra*. Cf. BERMAN, 1999, 25.

Esses procedimentos indicam a dívida do presente estudo com relação às noções teóricas formuladas por Antoine Berman e em sistematizar o método de análise proposto por Paulo Henriques Britto sobre tradução poética. Pois, se o ato de traduzir é um *impulso*, o ato de refletir acerca do traduzir é uma *disposição*. É dentro dos limites estabelecidos por esses procedimentos e pelo tradutor que se justificará o processo tradutório requerido por tal empreitada, tendo como língua-fonte o italiano, e língua-alvo o português brasileiro. Seguem, ao final, a conclusão e anexos com material de suporte.

A organização do presente estudo foi estabelecida mediante o critério de que toda antologia é o resultado de uma sugestão que, mesmo articulada com base em um projeto, por suas características inerentes, no ato de “selecionar”, falha ao “excluir”. Pois, por que estes e não aqueles? Esta proposta tentar escapar dessa função da antologia definida como negativa, pois procura incluir uma parte significativa dos que “partilharam”, em solo italiano, da poesia simbolista no período de maior abrangência da estética no país: de 1880 a 1920, entre o tardo *Ottocento* e primo *Novecento* italiano.

Mediante os critérios estabelecidos, e na consideração de que toda tradução é impensável sem reflexão, proceder-se-á à teorização do processo exposto, com vistas a uma antologia poética traduzida e comentada do simbolismo italiano.

## 2. DA LETRA: CRÍTICA DA TRADUÇÃO E TRADUÇÃO POÉTICA

“Partimos do seguinte axioma: a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto **letra**.  
Que isto é a essência última e definitiva da **tradução** ficará claro pouco a pouco.”  
(Berman, *A tradução e a letra*)

O presente capítulo constitui o núcleo teórico da dissertação. Trata-se da exposição dos pressupostos teóricos de tradução que dão subsídio, em primeiro lugar, à proposta antológica e, em segundo, à análise dos textos de chegada que conformam o *corpus* a ser analisado no capítulo subsequente.

Em 2.1 trato do fenômeno e da funcionalidade das antologias literárias, a partir de uma série de leituras pertinentes e da noção de “projeto de tradução” de Antoine Berman. Em 2.2, mediante a leitura de uma série de artigos, discuto o modelo de análise de poesia traduzida proposto pelo tradutor e estudioso de tradução, Paulo Henriques Britto; em 2.2.1 sistematizo pressupostos desse método com o escopo de levantar proposições para o estudo do *corpus* a ser analisado. Em ambas as abordagens levanto outros pressupostos de leitura.

### 2.1 Sobre antologias literárias traduzidas

Ao longo da história, o universo das antologias (palavra que deriva do grego *ἄθος*, “flor”, e *λέγω*, “recolher/ler”, e que significa, literalmente, “guirlanda de flores”) se ampliou, adotando novos formatos e recebendo outros nomes análogos como florilégios (do latim *florilegium*, tradição latina da palavra, calcada na expressão grega da qual é uma tradução literal), crestomatias, seletas, coletâneas, parnasos, analectos, cancioneiros, etc. A cada um desses formatos, correspondia uma função diversa.

E o formato mais comum de antologia, como hoje o conhecemos — e que nos interessa diretamente neste trabalho —, é aquele que apenas surgiu “maciça e indiscutivelmente na Europa durante o século XIX”<sup>18</sup>, principalmente após a difusão da imprensa, segundo afirma o crítico francês Emmanuel Fraisse, um dos poucos estudiosos do tema na atualidade.

<sup>18</sup> FRAISSE, E. *Les anthologies en France*. Paris: PUF, 1997, 72. Esta e as demais citações de Fraisse traduzidas por mim a partir da versão *e-book* do livro, disponível parcialmente em: <http://books.google.com.br/books?id=V4FcAAAAMAAJ&q=Les+anthologies+en+France&dq=Les+anthologies+en+France&pgis=1>. Acesso em: 13 nov 2008.



Foi nesse período que o termo se ampliou, quando às antologias coube a tarefa de oferecer seleções de gêneros diversos (não se limitando apenas a seleções poéticas, ou de epigramas, segundo a tradição grega das antologias) ou de várias obras de um único autor, de modo condensado. Desde então, muitas se converteram em pontos de referência, à medida que afirmavam a existência de um patrimônio coletivo, contribuindo para a fundação de uma identidade, segundo Fraisse.

No século XX, foram essenciais para o desenvolvimento da poesia e da crítica que, desde então, utilizam-nas como instrumentos de divulgação e canonização de autores, sobretudo através das chamadas histórias das literaturas que, em suma, são grandes compêndios de toda a literatura de um país, sem falarmos dos manuais escolares e das antologias traduzidas no exterior. E, nos últimos anos, têm se caracterizado pela tentativa de interpretar e periodizar a literatura moderna e contemporânea, haja vista o grande número das antologias atuais publicadas, o que inclui também a moderna Teoria da Tradução<sup>19</sup>. É por essa razão que, segundo Fraisse,

a antologia literária deve ser analisada como uma leitura criadora, uma mediação suscetível de definir, ou até mesmo de fundar, uma identidade coletiva, uma literatura, ou um aspecto do campo literário.<sup>20</sup>

Voltando às denominações antes listadas, que, em suma, interagem dentro de um mesmo campo semântico, essas apontam para três características fundamentais desse tipo de obra<sup>21</sup>. A saber: (a) o critério de “seleção”, de “escolha”, operação esta implícita na própria expressão de seleta e que normalmente antecede sua organização; (b) a qualidade do que é selecionado, o que se evidencia por expressões florais como ramalhete, guirlanda, florilégios e antologias; a referência ao universo das flores parece propor a beleza dos textos que compõem a antologia; (c) o critério de representatividade, pois se supõe que os excertos ou fragmentos selecionados representem, em parte, o todo do qual foram extraídos.

Para o autor de *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Valéry Larbaud, o território das antologias não tem limites. Ao longo da história das *seletas*, inúmeros têm sido os critérios pelos quais os textos que as compõem têm sido selecionados e articulados, seja por autor, um recorte nacional, uma época, um estilo ou gênero, podendo os critérios, nessa gama de opções,

<sup>19</sup> Vide os *Clássicos da Teoria da Tradução*, publicado pelo NUPLITT/UFSC, que reúne, em quatro títulos publicados (de 2001 a 2006), mais de 40 autores, além dos cadernos e revistas sobre e de traduções, publicados no Brasil e no exterior.

<sup>20</sup> FRAISSE, *op. cit.*, 153.

<sup>21</sup> Segundo as orientações de Marisa Lajolo em “As antologias na escola: gênero didático por excelência”. São Paulo: Salamandra, 2006, s/p. Vale lembrar que a autora aponta apenas para as duas primeiras características, com exceção da terceira, que se encontra sintetizada no texto.

se cruzar. Larbaud sublinha que um pouco de tudo já se fez, mas isso não é nada em comparação com o que ainda poderá ser feito se irmos “ao fundo do desconhecido para encontrar o novo”. E a busca por esse “novo”, continua o autor, pode “orientar as pesquisas e levar a preciosas descobertas”<sup>22</sup>.

Isso porque toda antologia exerce um papel: é movida por um projeto, por um princípio compilador, evidenciado em paratextos ou não, explícito ou não. E esta, pode-se dizer, é uma função própria das antologias nacionais e das antologias traduzidas. Estas, por sua vez, funcionam como agentes de transposição cultural, da literatura estrangeira, sendo indispensáveis nos estudos culturais literários dos países que as recebem, justamente por acolher o “estrangeiro” e trazer o “novo”.

Nesse sentido, é pertinente o que nos diz a *Encyclopedia of Translation Studies*, organizada por Mona Baker, acerca da função das antologias traduzidas:

A translation anthology is a collection of translated texts, often literary. Translation anthologies are very common in many countries, and indispensable in the study of translation and literary culture, even in countries where they are less in evidence. [...] Anthologies make up a variegated corpus of variously titled collections that serve several purposes. One large group consists of thematic anthologies [...]. General literary anthologies, on the other hand, tend to project a compact, coherent image of one or several foreign literatures or of parts thereof, such as genres or epochs. They do so precisely because they comply with the principle of configurated corpora: they have been compiled following principles of quality, representativeness, etc., and arranged for informative or aesthetic purpose, or both.<sup>23</sup>

Ou seja, antologias se constituem em um *corpus* variado de textos (excertos, fragmentos, trechos, passagens, ou mesmo textos integrais, como no caso das obras divididas em volumes) com finalidades diversas. E procuram fazer o levantamento desse *corpus* de modo preciso, pois foram compiladas mediante o princípio de qualidade, de representatividade, e organizadas para finalidade informativa ou estética. Assim, a função da antologia não seria apenas mostrar, mas também valorar.

Em síntese, depreende-se que a proposta implícita das antologias perpassa dois níveis: primeiro, por servir ao estudo orientado da obra de um autor específico que, pela extensão da obra ou exigências de tempo e publicação, obriga a uma seleção de parte ou excertos significativos dessa obra, própria das antologias nacionais; depois, por servir à divulgação de

<sup>22</sup> As duas citações são de Valery Larbaud em *Sob a invocação de São Jerônimo*: ensaios sobre a arte e técnicas de tradução. Tradução de Joana Angélica. São Paulo: Mandarin: 2001, 187.

<sup>23</sup> FRANK, A. P. “Anthologies of translation”. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. In. Mona Baker (Org.). London/NewYork: Routledge, 1998, 13-14.

textos publicados em línguas estrangeiras menos acessíveis a um dado público, característica esta própria das antologias traduzidas.

Sendo assim, é preciso considerar que uma primeira função das antologias é constituir-se como meios de institucionalização de autores e textos literários, contribuindo para a difusão da literatura dentro de um país ou fora dele e, sobretudo, para a formação de cânones. Isto, considerando que as antologias exercem um papel didático importante para o estudo e divulgação da obra de um autor, uma vez que se constituem em um gênero didático por excelência<sup>24</sup>.

Para o ensaísta e crítico literário T.S. Eliot, que tratou do complexo processo de canonização na literatura por meio desses *florilégios*, uma antologia

que se justifica por si mesma, é aquela que inclui poemas de autores [...] que permanecem inéditos e cujos livros não são ainda suficientemente conhecidos. Tais coletâneas têm um valor particular tanto para poetas quanto para leitores, ou porque apresentam a obra de um grupo de poetas que possuem algo em comum, ou porque a unidade de seu conteúdo corresponde àquela que é dada pelo fato de todos os poetas pertencerem à mesma geração literária.<sup>25</sup>

E aqui se coloca a primeira questão para o presente trabalho. Ou seja, a antologia aqui proposta procura oferecer uma mostra significativa, embora pequena, da poesia simbolista produzida na Itália. E o objetivo implícito é promover/destacar a poesia e os poetas dessa tendência, através da tradução ao português brasileiro desses autores. Nesse sentido, conjuga com o exposto acima, acerca do caráter funcional das antologias.

Antoine Berman, ao discutir e esboçar noções teóricas acerca do “projeto de tradução”, conceito desenvolvido em “Esquisse d’un méthode” (*Pour une critique des traductions: John Donne*, 1995), possibilita uma outra leitura, que pode ser analisada sob o viés do projeto que toda antologia comporta, de forma implícita ou não.

Se partimos do pressuposto, antes levantado, de que toda antologia resulta de um processo de “escolha”, que geralmente preside sua organização, é possível afirmar que é articulada com base em um projeto. E no caso de uma antologia traduzida, em um projeto de tradução. O que conjuga com a crítica de Berman quanto à noção de “projeto de tradução”. Pois, determinado pelas exigências particulares do texto a ser traduzido, o projeto de tradução define, de um lado, a maneira pela qual o tradutor organizará e apresentará sua tradução, e, por outro, como

<sup>24</sup> LAJOLO, *op. cit.*, 2006.

<sup>25</sup> ELIOT, T.S. “O que é poesia menor”. *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, 57.

ele irá assumir essa tradução, seja na escolha de um “modo” de tradução, seja na escolha de uma “maneira de traduzir”.

Para o teórico, “toute traduction conséquent est portée par un projet, ou visée articulée”<sup>26</sup>. Isso equivale a dizer que toda tradução comporta, inicialmente, um conhecimento antecipado da obra a ser traduzida, de modo que o tradutor, na perspectiva de seu projeto, pode determinar, a partir de elementos prévios, o grau de autonomia e heteronomia desta que dará a sua tradução, a partir de uma análise preliminar do texto a traduzir<sup>27</sup>. E toda tradução deve ser lida levando em consideração seu projeto, pois a verdade de um projeto específico de tradução só é acessível a partir da própria tradução. Ainda segundo Berman,

Car tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction. Et cependant, la traduction n'est jamais que la réalisation du projet: elle va où la mène le projet, et *jusqu'où* la mène le projet.<sup>28</sup>

Em seguida, Berman elenca uma série de formas que um projeto de tradução pode tomar, pois “les formes de un projet de traduction, lorsqu’il est énoncé, son multiples”<sup>29</sup>, como por exemplo: pode-se propor uma edição monolíngue ou mesmo bilíngue, mais útil no caso de poesia; pode-se apresentar uma edição sem paratextos ou com paratextos (prefácio, introdução, notas sobre a tradução, etc.); pode-se optar pelo respeito ao original ao tratar-se de um projeto não-etnocêntrico que visa transmitir o estrangeiro; pode-se optar pelo gosto pela recriação literária e se valer de uma infinidade de teorias para a realização de uma tradução; pode-se fazer o estudo da tradução, durante e após tal trabalho, para revelar o modo e o processo de tradução empregado; pode-se apresentar uma seleção de apenas um autor ou de vários autores, como nas antologias; perspectiva esta na qual se encaixa o projeto de tradução proposto para esta dissertação.

Cabe ainda responder à última questão. E por que uma antologia de poesia simbolista, cuja estética ocupa, poder-se-ia dizer, um espaço relativamente menor no contexto literário italiano frente às outras tendências literárias da época? Quanto à opção por essa tendência, as palavras de apresentação do antologista e crítico Maurizio Cucchi em seu *Dizionario della poesia italiana*, são elucidativas para o caso em questão:

La tradizione letteraria italiana è straordinariamente ricca, in ogni secolo. E la tradizione letteraria italiana è in notevolissima parte fatta dalla poesia e dai poeti. Il luogo comune critico, spesso confortato dall’errore scolastico, ha diffuso l’idea di

<sup>26</sup> BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995, 76.

<sup>27</sup> *Idem*, 76.

<sup>28</sup> *Idem*, 77.

<sup>29</sup> *Idem*, 76.

una storia letteraria fatta da poche figure in rilievo, i grandi e i grandissimi, e di una serie pressoché sterminata di minori [...] Non è così. Moltissime e da riconquistare sono le voci di ieri, o di un passato anche remoto, ancora vive, attive nel loro linguaggio non consumato dal tempo; e ognuna di esse è in grado di arricchirci, di costituire per il lettore una nuova importante acquisizione.<sup>30</sup>

Uma nova aquisição, eis onde reside um ponto chave das antologias, como da poesia: possibilitar a descoberta de algum poeta cuja obra ainda não é conhecida e que aposta na curiosidade do leitor, pois os fragmentos nela reunidos podem criar o desejo de conhecimento da obra integral de um autor específico, ou outras obras do mesmo período, ou mesmo outros textos daquele gênero. A funcionalidade das antologias, pode-se afirmar, exige do leitor uma atenção que o leve a respeitar a obra integral. Na melhor das hipóteses, uma antologia deverá conduzir o leitor ao estudo ou à leitura da obra integral de um dado poeta.

Como escreve Fraisse, toda obra antológica

proclama, de bom grado, a sua vontade de fazer com que se leia menos, e se afirma como meio de fazer com que se leia mais. Ler menos, reduzindo uma obra a um excerto suficiente; ler mais, remetendo à totalidade da obra.<sup>31</sup>

Quanto à escolha dos poetas aqui reunidos, além dos critérios expostos na parte referente à antologia, a única observação a ser feita diz respeito ao número selecionado, isto é, oito. E por que não um número maior?

Em primeiro lugar, uma seleção mais abrangente fugiria do escopo da reflexão proposta para este estudo, já que se trata de uma dissertação; depois, não seria útil apresentar muitos autores, um poema de cada um e algumas linhas bibliográficas para dar suporte apenas à proposta antológica. Por esse motivo, achei melhor restringir escolhas do que aumentar páginas, pois é justamente a antologia traduzida na primeira parte deste trabalho a que dará suporte à análise das composições poéticas no capítulo subsequente, objeto central deste estudo.

## 2.2 Proposições para o estudo de uma tradução de poesia

Um problema substancial na tradução de poesia é a falta de uma base metodológica para a determinação de critérios de “correspondências estruturais” no processo de transliteração de um texto poético na língua-fonte à sua contraparte na língua-alvo. Emerge aqui a discussão de como traduzir um poema de uma língua à outra, de modo que se possa identificar, ao menos

<sup>30</sup> CUCCHI, *op. cit.*, VII.

<sup>31</sup> FRAISSE, *op. cit.*, 9.

em parte, o formato da obra original, seja sua estrutura discursiva (elementos de ordem sintática e semântica) até sua estrutura formal, e estabelecer, como resultado disso, um grau de correspondência entre ambas as partes.

Tal percurso de leitura, conforme postula José Paulo Paes,

Nos leva diretamente ao cerne da questão que aqui nos vai ocupar: a da traduzibilidade da poesia e a das condições ou limites dessa traduzibilidade. Sendo a poesia, na conceituação de Ezra Pound, a forma mais condensada de linguagem, não é difícil de entender por que configura ela o ponto crítico ou paroxístico da problemática da tradução.<sup>32</sup>

Por essa razão, a fim de evitar discussões em torno da tese da impossibilidade da tradução de poesia, e também um contra-senso, “desde logo me apresso a esclarecer que não compartilho, obviamente, o preconceito generalizado acerca da intraduzibilidade da poesia”<sup>33</sup>, justamente porque busco levantar proposições que demonstrem, em nível teórico e pragmático, como é possível, por meio de uma metodologia de avaliação de tradução, chegar a elementos avaliativos concretos, que promovam uma crítica da tradução menos abstrata, calcada em argumentos, em geral, de base objetiva. E não em colocações, antes digressões genéricas, acerca da “intraduzibilidade” da poesia, uma vez que a experiência tradutória de milênios da própria poesia parece, a meu ver, ser suficiente para confirmá-la, ao menos, pragmaticamente.

Um resultado direto disso, no campo da tradução literária, é o expressivo número de estudos que tratam sobre como proceder e avaliar traduções de poesia. Nessa lista encontram-se estudos clássicos como o de André Lefevere, em *Translating poetry: seven strategies and a blueprint* (1975), no qual o autor, ao investigar diferentes traduções de um poema de Catulo, lista sete estratégias diversas para serem adotadas em análises de traduções poéticas<sup>34</sup>.

Já Henry Meschonnic, em “*Rythme et traduction*” (1999), argumenta ser o ritmo o aspecto mais essencial da tradução de poesia. Para isso, defende que o escopo de uma tradução poética não deve ser o sentido, mas o modo de significar<sup>35</sup>, o que inclui, dentre outros aspectos, o ritmo, cujo movimento — isto é, a alternância entre sílabas fracas e fortes de um verso — pode gerar significação e permitir a configuração de um instrumento retórico.

---

<sup>32</sup> PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária* – aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990, 34.

<sup>33</sup> *Idem*, 69.

<sup>34</sup> LEFEVERE, A. *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Assen: Van Gorcum, 1975.

<sup>35</sup> MESCHONNIC, Henri. “*Rythme et traduction*”. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, 100.

No Brasil, além de José Paulo Paes e Haroldo de Campos, que desenvolveram postulados de tradução poética<sup>36</sup>, há a crítica de Mário Laranjeira. Para o autor de *Poética da Tradução* (2003), todo poema representa uma espécie de texto que se lança sobre o sentido e que vai para além dele, com a finalidade de produzir outros sentidos, o que o autor chama de “significância”, o que incluiria também elementos de ordem formal. Segundo Laranjeira, ao se traduzir um poema, não se deve restringir apenas ao sentido, mas também à sua “significância”, a fim de que não se perca a poeticidade de uma dada composição<sup>37</sup>.

Se analisados no conjunto, os métodos propostos para tradução de poesia se concentram, grande parte, nas discussões em torno das características formais e de sentido do original a ser vertido e de como a tradução irá operar no sentido de manter níveis de “correspondência” ou “equivalência” com sua contraparte. É comum também que, nos processos de análise poética, se sobressaiam três operações básicas que resultam: ou na decodificação do texto original; ou no resultado da recodificação deste na língua-alvo; ou na análise comparativa de diferentes traduções de um mesmo poema entre si.

Nessa perspectiva, o que falar então sobre a proposta de um método de análise que busca uma avaliação menos abstrata das traduções de textos poéticos e que trabalhe com dados mais substanciais, permitindo atribuir juízos de valor à tradução mediante o conceito de “correspondência” e “perda” (que eu chamaria de “desvio”) no processo tradutório?

Nos últimos anos, Paulo Henriques Britto, estudioso e tradutor de literatura de língua inglesa no Brasil, tem elevado o assunto da tradução poética a uma nova esfera de discussão, ao propor um método de análise possível de ser aplicado em traduções de poesia, em vista de sua ampla abordagem. Sua contribuição pode ser apreciada em uma série de artigos, como em “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”, no qual discute a importância dos recursos formais na recriação poética e traça um esboço metodológico de análise.

Mediante a leitura desses artigos, procuro sistematizar e discutir o modelo proposto por Britto, com a finalidade de levantar proposições que auxiliem a análise das traduções de poesia propostas por este estudo, em todos os seus níveis, quer sejam estes de ordem formal, semântica, sintática, lexical, entre outros.

---

<sup>36</sup> José Paulo Paes, ao elencar uma série de artigos que levantam aspectos e problemas da tradução de poesia, abordou o tema em *Tradução: a ponte necessária* (op.cit.); Haroldo de Campos, por sua vez, em “Da tradução como criação e como crítica” (*Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992), discute a transcrição poética que, em linhas gerais, propõe uma espécie de modelo para traduções de poesia.

<sup>37</sup> LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 2003, 12.

### 2.2.1 Esboço de um método de análise

Na recriação de um texto, o estilo é o ponto mais relevante a ser considerado, e uma maior atenção dada a ele é pressuposto para a execução de uma tradução mais responsável, aponta Jean Boase-Beier<sup>38</sup>. No caso da tradução de poesia, é preciso reconhecer que na prática não é possível verter ou transpor todos os elementos formais e de conteúdo (próprios do estilo do autor) de um poema original à sua contraparte na língua-alvo; não é uma tarefa simples, requer suas escolhas e tomada de decisões.

Embora o tradutor de poesia esteja sempre limitado pelos parâmetros do texto com que irá trabalhar, sabe ele que terá de se contentar apenas em atingir parte da meta desejada, pois o formato e o conteúdo de um poema apenas são traduzíveis até certo ponto. De modo geral, as implicações resultantes de uma tradução parecem ser da ordem do tradutor, de sua língua e cultura, e da complexidade das soluções a serem encontradas ou das perdas a serem assinaladas para traduzir este ou aquele poema, para manter este ou aquele contrato métrico.

Para que isso se torne possível, a língua de chegada deve ceder espaço, romper fronteiras e oferecer meios para construir algo que ainda não existe em seu próprio solo, além de oferecer sua matéria-prima. Pois, toda tradução é a composição de um texto já existente, um produto do discurso que parte de uma intenção e que almeja um resultado. E o resultado final não é e nem pretende ser o original escrito em língua estrangeira, mas sim um espaço da língua de chegada na qual certas características estrangeiras moldem-na mediante novos padrões estéticos. E ainda que a tradução seja algo possível, nunca é completa, pois, a meu ver, a tradução completa de uma poesia — sintática, semântica e estilisticamente falando — equivaleria à reprodução do texto original e não à sua nova composição.

Com o escopo não de alcançar uma tradução completa, “literal”, mas objetiva, o modelo de análise esboçado por Britto propõe-se avaliar o grau de correspondência que o tradutor pode alcançar ou não ao verter um original, examinando de maneira sistemática os diversos níveis da linguagem presentes em um dado poema, para com isso determinar quando houve perda, compensação ou ganho na tradução. Pauta-se, para essa finalidade, sobretudo em normas de versificação. Mas, à diferença dos “manuais de estilística”, cuja função é a de enfatizar aspectos poéticos do texto mediante análises comparativas, seu método privilegia não apenas estes aspectos, mas também os tradutórios envolvidos na transliteração de um texto; é idealizado, poder-se-ia dizer, sob a ótica dos Estudos da Tradução.

---

<sup>38</sup> BOASE-BEIER, Jean. “Translating repetition”. *Journal of European Studies*, xxiv, 1994, 403-409.



Para Paulo Henriques Britto:

A avaliação de uma tradução de poesia é uma tarefa complexa e delicada. Temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. A tarefa do tradutor será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles.<sup>39</sup>

Ao esboçar o modelo de análise, Britto argumenta que primeiramente é preciso definir o que se quer dizer quando se afirma que um determinado elemento de um poema vertido corresponde ou equivale a um determinado elemento do poema original. Para tal, utiliza-se do conceito de “correspondência” em vez de seu símile “equivalência”. Pois, ao utilizar-se da noção de “correspondência”, o tradutor pode fortalecer ou enfraquecer o sentido de uma dada acepção para avaliar o grau de correlação alcançado em diferentes níveis de sua tradução, e assim a noção de “perda” ou “desvio” resulta mais clara, pois “quanto mais fraca a acepção de correspondência — ou seja, quanto mais alto o nível de generalidade em que ela se dá — maior a perda”<sup>40</sup>.

Nesse caso, a noção de “correspondência” pode variar de um nível mais específico a um mais geral. Britto esclarece a questão com o seguinte exemplo: se traduzimos um pentâmetro de ritmo jâmbico, conforme o esquema  $\sim / | \sim / | \sim / | \sim / |$ , o “correspondente” em português para esse verso tipicamente inglês seria o decassílabo com esquema  $\sim / \sim / \sim / \sim / \sim / \sim / \sim / \sim /$ , comum em nossa literatura, e por estar mais próximo da realidade fônica do verso. Isto porque, cada pé métrico em inglês, corresponde, normalmente, a duas sílabas em português. E, “se enfraquecermos um pouco a acepção de ‘corresponder’”, continua o autor, “diríamos que qualquer decassílabo de ritmo predominantemente jâmbico no português corresponde a qualquer decassílabo predominantemente jâmbico do inglês”.

Esse nível de generalização pode resultar ainda maior, se fizermos uso da classificação mais baixa de “versos longos” e “versos curtos”. E aqui, tanto o pentâmetro e o decassílabo poderiam ser considerados como versos longos. De acordo com Britto, o esquema ficaria assim disposto:

<sup>39</sup> BRITTO, P.H. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. G.B. Krause (org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002, 01. (*mimeo*)

<sup>40</sup> *Idem*, 02.

˘ /   ˘ /   ˘ /   ˘ /   / /	˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / /
pentâmetro jâmbico	decassílabo jâmbico
pentâmetro	decassílabo
verso longo	verso longo

Os níveis de hierarquia vão do grau de correspondência mais próximo ao menos próximo. No 1º nível, de cima para baixo, tem-se a correspondência mais exata: “a um determinado padrão de acentuação fazemos corresponder uma idêntica configuração de sílabas”; no 2º uma correspondência próxima, “mas sem a exigência de que as inversões que ocorrem correspondam às irregularidades da tradução”; no 3º um nível de aproximação baixo, no qual “limitamo-nos a fazer corresponder o número de sílabas”; e no último, o nível mais geral, quando “trabalhamos apenas com a noção de ‘verso longo’ em oposição a ‘verso curto’”<sup>41</sup>.

Vejamos agora um exemplo no sistema métrico italiano, cujas correspondências estruturais com o português apontam também para algumas variações, embora em menor grau. No quadro, exemplifico um hendecassílabo com acentos fixos de 6ª e 10ª, conhecido como hendecassílabo *a maggiore*, cujo correspondente em português seria, pela perda de um cômputo, o decassílabo heróico, que também apresenta acentos de 6ª e 10ª (com possibilidade de acentuação, assim como no italiano, em uma das sílabas anteriores à 6ª), ambos em ritmo predominantemente jâmbico<sup>42</sup>:

˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘	˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ /
hendecassílabo <i>a maggiore</i>	decassílabo heróico
hendecassílabo	decassílabo
verso longo	verso longo

O mesmo esquema pode ser usado tanto para caracterizar elementos do aspecto formal (sílabas, verso e estrofe, ritmo e metro, rima, assonância e aliteração) do poema como aqueles de conteúdo semântico. Nesse último caso, os elementos de ordem sintática e lexical podem também sofrer hierarquização. Ou seja, em um primeiro nível, podem ser considerados os substantivos e os verbos, logo os adjetivos e advérbios, seguidos da variação na ordem sintática, etc. E essa ordem pode se alternar, dependendo do grau de correspondência a ser estabelecido, mediante uma leitura prévia da composição que será traduzida.

<sup>41</sup> BRITTO, P.H. “Para uma avaliação mais objetiva...”, 02.

<sup>42</sup> Para a versificação portuguesa, siga os critérios de Cavalcanti Proença em *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1955; para a italiana, os de Ângelo Marchese em *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1978.

Em “Correspondências estruturais em tradução poética”<sup>43</sup>, Britto é elucidativo:

Ao se trabalhar com um poema [...] é necessário antes de mais nada fazer uma avaliação dos diferentes recursos formais em jogo e de sua inter-relação com os aspectos semânticos. Como é impossível recriar num outro idioma de modo exaustivo todas as características de forma e significado de um poema, essa análise detalhada servirá para que se possa determinar quais elementos devem ser reproduzidos da maneira mais fiel possível, por serem os mais importantes. Naturalmente, nem mesmo essa meta mais modesta será atingida por completo, mas se for possível recriar na tradução ao menos uma parte considerável dos elementos julgados de importância central, podemos nos dar por satisfeitos.<sup>44</sup>

Como tais efeitos estão relacionados não somente ao significado formal do texto poético a ser trabalhado, mas também ao seu significado conceitual, caberá ao tradutor enfrentar com coerência as constantes escolhas e comprometimentos, e tentar preservar, na medida do possível, as mesmas “imagens” cunhadas no original e, se possível, a mesma “forma”, já que ambas são responsáveis pela especificidade dos efeitos, desde sempre chamados poéticos.

Consoante o modelo de análise proposto por Britto, a correspondência entre um poema traduzido e seu original pode ser avaliada de acordo com as seguintes etapas:

**1º leitura:**

- transcrição do poema original;
- análise formal do original (pauta acentual, métrica, estrutura rímica);
- análise do conteúdo (elementos sintáticos, semânticos e lexicais).

**2º leitura:**

- transcrição do poema traduzido;
- análise formal da tradução (pauta acentual, métrica, estrutura rímica);
- análise do conteúdo (elementos sintáticos, semânticos e lexicais).

A estrutura da avaliação é bastante simples: nas etapas de análise, relacionam-se os textos. O processo de leitura força o tradutor a identificar as características formais e de significado presentes no original e estabelecer um grau de correspondência com sua contraparte na língua-alvo. “Ainda que não seja possível reconstruir exatamente todas elas na tradução, é necessário estabelecer as mesmas homologias no plano da forma e entre o da forma e o do sentido”<sup>45</sup>, pois “na tradução do poema, devemos tentar preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua original”<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> BRITTO, P.H. “Correspondências estruturais em tradução poética”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, v.7, p. 53-69, 2006.

<sup>44</sup> *Idem*, 64.

<sup>45</sup> *Idem*, 58.

<sup>46</sup> *Idem*, “Para uma avaliação mais objetiva...”, 03.

Percebe-se, neste ponto, que a tradução, ela mesma, é antes de tudo um ato de leitura, e como, de fato, não existe um modo único de leitura de um poema, e, por conseguinte, uma interpretação e tradução únicas, o que se espera é que o tradutor (além de oferecer, em suma, sua própria interpretação) atente a tais recursos e recrie na tradução pelos menos uma parte dos elementos considerados de maior relevância.

Nesse jogo de escolhas, o que provavelmente apresentará um maior grau de dificuldade será a atribuição de graus maiores ou menores de correspondência entre um e outro elemento do original em relação ao texto traduzido, seja por afastamento ou alongamento, ou ainda a atribuição de um destaque maior de um elemento específico sobre o outro, como por exemplo, a relevância da forma sobre o sentido.

Em síntese, o modelo de avaliação proposto por Paulo H. Britto pode ser resumido nestas três proposições indicadas para o estudo de traduções poéticas:

- (i) identificar as características poeticamente significativas do texto poético;
- (ii) atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e
- (iii) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas — ou seja, tentar encontrar correspondências para elas.<sup>47</sup>

Nesse processo de recriação, é preciso estabelecer algum grau de relação entre o conteúdo e a forma. Em outras palavras, enquanto no nível formal o poema poderá apresentar ao tradutor uma estrutura fixa ou *ad hoc*, variar o esquema rímico ou não, manter ou violar o contrato métrico, e, por vezes, apresentar variações na pauta acentual que podem acarretar implicações importantes no plano do sentido<sup>48</sup>, por outro lado, no nível semântico, o poema trará inevitavelmente alguma mensagem ou asserção com relação ao mundo real ou imaginário do autor traduzido, e cujo referente — que constitui o núcleo do poema e que deve ser também o da tradução — deverá ser recriado pelo tradutor. Nesse último caso, os níveis de generalidade podem variar bastante e não encontrar uma solução adequada.

Além do grau de correspondência, deve-se avaliar também o grau de perda na tradução, e para isso é preciso levar em consideração alguns fatores adicionais que podem determinar o grau daquele:

---

<sup>47</sup> Este trabalho utiliza material apresentado no Curso de Tradução Poética, promovido pela PGET/UFSC, em agosto de 2007, ministrado pelo professor Paulo Henrique Britto, e cujo esquema de proposições é de sua autoria.

<sup>48</sup> Cf. BRITTO, P.H. “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico: um problema para a tradução”. Trabalho apresentado no X Congresso da ABRALIC, UERJ, Rio de Janeiro, 3 agosto 2006.

1. Até que ponto o item em questão é relevante no original?;
2. Até que ponto é possível o grau máximo de correspondência?; e
3. Até que ponto uma correspondência exata seria de fato desejável?<sup>49</sup>

Estabelecidos os critérios antitéticos de “correspondência” e “perda” no processo tradutório, parte-se para a sua análise. Para tal, a tradução poética deve operar nos dois planos:

Plano do significado / plano do significante = significância do poema  
(semântico) (fonológico)

O fundamento da tradução aqui me parece residir no fato de que o recriador, neste caso o tradutor, deve procurar estabelecer, no plano tradutório, uma significância correspondente àquela apresentada no primeiro plano, o criativo, que pertence ao poeta. A execução de qualquer tradução é, em grande medida, pelo que se depreende, um processo criativo, cognitivo e subjetivo, mas que almeja um objetivo.

A relação entre o poema original, na língua-fonte, e sua contraparte na língua-alvo, a tradução, é exemplificada nestas três proposições de Paulo H. Britto:

(i) A é um objeto verbal no idioma  $\alpha$  dotado de determinadas características prosódicas, retóricas, semânticas, etc., que fazem com que o consenso dos leitores falantes de  $\alpha$  o considere um poema;

(ii) B é um objeto verbal no idioma  $\beta$  dotado de determinadas características prosódicas, retóricas, semânticas, etc., que fazem com que o consenso dos leitores falantes de  $\beta$  o considere um poema; e

(iii) leitores que conhecem as características definidoras de um poema tanto em  $\alpha$  quanto em  $\beta$  consideram que há entre A e B uma certa relação de analogia — ou seja, que há uma correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B — tal que, se uma pessoa que conheça o idioma  $\beta$  mas desconheça o idioma  $\alpha$  leia B, pode-se dizer que ela leu A.<sup>50</sup>

Define-se aqui o esquema metodológico que servirá como base para o estudo do *corpus* a ser analisado na última parte desta dissertação, e que tem como base a antologia traduzida apresentada no 1º capítulo.

Resumidamente, o ponto de partida será a transcrição do original seguido de sua análise textual e estilística, procedimentos que permitirão o contato com o texto, no que concerne aos aspectos formais, e entender o significado chave das palavras, a semântica do poema. Tais

<sup>49</sup> BRITTO, P.H. “Para uma avaliação mais objetiva...”, 07-08.

<sup>50</sup> Vide nota 86.

análises, que se centram na exposição de questões referentes ao texto original, precedem o ato tradutório propriamente dito.

### 3. Traduzindo o Simbolismo: análise de poemas traduzidos

“Inscrire un dogme dans un symbole, élire dans le vocabulaire les termes rares et précieux, constituer un style composite, **traduire** des sensations par la musique des syllabes, enlacer étroitement le rythme et l'idée.”  
(Vanor, *L'Art Symboliste*)

O presente capítulo consiste na exposição do percurso tradutório, mediante a aplicação dos pressupostos metodológicos desenvolvidos no capítulo anterior, segundo o modelo de análise de traduções de poesia proposto por Paulo H. Britto. Serão analisadas oito composições poéticas, uma de cada autor, selecionadas a partir da antologia traduzida exposta no 1º capítulo.

Comentando características diversas de forma e conteúdo, em 3.1 analiso o poema *Mistério*, de Arturo Graf; em 3.2 *O Mocho*, de Giovanni Pascoli; em 3.3 *A chuva no pinheiral*, de Gabriele d'Annunzio; em 3.4 *O prelúdio*, de Gian Pietro Lucini; em 3.5 *Os rostos dolorosos*, de Ceccardo Roccatagliata; em 3.6 *A Quimera*, de Dino Campana; em 3.7 *Sono de nuvem*, de Arturo Onofri; e em 3.8 *Despertar*, de Carlo Michelstaedter. A nomenclatura utilizada e a série de tabelas seguem dispostas no Anexo A.

#### 3.1 *Mistério*, de Arturo Graf

Das três composições de Arturo Graf incluídas na antologia, *O mar interior*, *Ocaso* e *Mistério*, optei por analisar esta última, que aponta para aspectos formais mais regulares, sem falar do conteúdo, que gira em torno de uma temática exclusivamente *sombria*. O soneto, imerso no complexo de motivos que caracterizam a fase simbolista de Graf, pode ser considerado uma das composições mais emblemáticas do poeta, uma vez que reúne em si diversos elementos de seu imaginário poético: a melancolia e a angústia, a incerteza e o temor, e o mar como símbolo de abismo profundo e, portanto, reflexo da alma do poeta. Estes elementos têm implicações diretas na estrutura formal do poema.

Começemos com o texto original:

#### MISTERO

O vecchio, o tristo, o sciagurato mondo,  
chi mi rivela il tuo fatal segreto?  
Invano, ahimé, l'inchiesta mia ripeto,  
invan lo sguardo nel tuo grembo affondo.

Invan mi faccio del pensar divieto,  
 invan da te rifuggo, invan m'ascondo;  
 stanco, afflitto, sgomento, irrequieto,  
 io gir mi sento del tuo mare al fondo. 5

Ogni dì più la dolorosa ambascia  
 il cor mi stringe; la funesta cura 10  
 lo spirto anelo respirar non lascia.

Un freddo orror m'investe e mi conquide;  
 io d'angoscia mi muoio e di paura;  
 l'inespugnabil tuo mister m'uccide.

(*Medusa*, 72)

Temos aqui um soneto de uso petrarquiano, conhecido como “soneto italiano” no sistema métrico português. É composto por quatorze versos hendecassílabos (decassílabos, em português, segundo a norma portuguesa de não contabilizar as sílabas átonas finais), ordenados em dois quartetos e dois tercetos, mediante o uso de rimas interpoladas e versos graves. A fórmula rímica usada por Graf é a seguinte: *abba, baba, cdc* e *ede*. Em todos os casos, as rimas são perfeitas, sem variações. Já o ritmo é predominantemente jâmbico, com acentos principais de 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, com pequena variação em dois versos de ritmo anapéstico nos v. 7 e v. 13 (ver Tabela Graf [1]). De modo geral, o soneto é bastante regular.

Examinemos agora o plano semântico. O poema, como disse anteriormente, é inscrito em uma atmosfera *claramente* noturna, quando, após uma pergunta inicial, o poeta tenta desvendar um fato proibido tanto a si mesmo quanto aos demais. Na primeira estrofe, no uso da primeira pessoa, pergunta ao velho mundo acerca de quem lhe revelará o fatal segredo da vida; mundo entendido como o mistério maior, a grande metáfora universal, que jamais responde à pergunta daquele que o indaga em busca de uma “verdade”. Na impossibilidade de obter uma resposta, em vão repete a mesma pergunta, e por mais que evite dirigir o pensamento a esse “mortal segredo”, afastando-se e escondendo-se, a força desse mistério resulta ser maior, ressoando obscuramente em seu íntimo.

É na segunda estrofe que temos a primeira variação em ritmo ternário do poema, quando o poeta elenca seus “estados de ânimo” (v. 7), o que acarreta uma mudança visível na estrutura do poema (ver Tabela Graf [1]). No verso seguinte (v. 8), retorna ao “estado normal” quando aparece o mar, em direção do qual ele, visivelmente confuso, se sente inclinado. Abro um parêntese aqui, pois esta é uma metáfora recorrente em Graf, o mar como representação máxima do Infinito, que pertence ao mundo das coisas arcanas, já que para ele o mar significa



“la singolare immagine metaforica dell'abisso mortuario ove tutto si nasconde rivelandosi per frammenti”<sup>51</sup>; é portanto, um elemento essencial.

A seguinte estrofe, ou o primeiro terceto, retoma o padrão rítmico da 1ª e parte da 2ª estrofes. Ofegante, percebendo a angústia originada pela falta de uma resposta, o poeta sente ser invadido por uma sensação de horror que seduz seu ânimo. É quando uma sensação de horror lhe toma de assalto e lhe vence, alternando uma vez mais o ritmo do poema, até então predominantemente binário (jâmbico), para ternário (anapéstico), o que denota mais uma significativa mudança na estrutura formal do poema com base no sentido. Já no último verso, o notívago poeta desfalece porque compreende que o mistério é incapturável, e que dele faz parte.

Vimos, pois, o padrão geral métrico e rítmico do soneto e o conteúdo semântico. Trata-se de saber, agora, de que modo essa estrutura pode ser reproduzida na tradução do poema. Conforme postula Britto, “uma tradução satisfatória do poema deveria levar em conta essas características formais e semânticas”<sup>52</sup>, de modo a estabelecer homologias entre o plano da forma e de conteúdo. Aplicando o seu método, podemos estabelecer, *a priori*, no plano da forma, os seguintes níveis de correspondência entre o original e a tradução:

~ ~ ~ / ~ ~ ~ / ~ / ~	~ ~ ~ / ~ ~ ~ / ~ /
soneto hendecassílabo	soneto decassílabo
uso petrarquesco (4ª, 8ª e 10ª)	decassílabo sáfico (4ª, 8ª e 10ª)

Passemos agora à tradução e à análise:

### MISTÉRIO

Ó velho, ó triste, ó desditado mundo,  
quem me revela o teu fatal segredo?  
Em vão, repito-me, ai de mim, o enredo,  
em vão o olhar é que em teu ventre afundo.

Em vão me faço do pensar um veto,  
em vão eu fujo, em vão em ti refundo;  
lasso, aflito, agourento, irrequieto,  
eu sinto do teu mar ir ao fundo.

5

À cada dia a dolorosa queixa  
me aperta o coração; a infausta cura  
o anelo espírito aspirar não deixa.

10

<sup>51</sup> A citação é de Anna Dolfi em: GRAF, *op. cit.*, 22.

<sup>52</sup> BRITTO, P.H. “Correspondências estruturais em tradução...”, 58.

Um frio pavor me investe e me arrebat;  
 eu sucumbo de medo e de amargura;  
 o teu mistério inexpugnável mata.

Examinemos, em primeiro lugar, os aspectos formais, esquematizados na segunda tabela referente a este poema. Com relação à rima, foi possível reproduzir o esquema do original, distribuído em rimas interpoladas: *abba, baba, cdc* e *ede*, com uma leve variação nas rimas toantes do conjunto *b*, entre a 1ª e 2ª estrofes, finalizadas com os sufixos *-edo* e *-eto*, ao contrário do original, finalizados apenas em *-eto*, o que não acarretou diretamente perda na tradução, visto derivarem ambos os sufixos de construções latinas de mesma raiz, *-ētu-*, variando ligeiramente na pronúncia.

No plano métrico, mantive o contrato métrico do poema, com acentos principais de 4ª, 8ª e 10ª, característica esta indissociável do soneto petrarquiano e que se assemelha, com exatidão, à pauta do decassílabo sáfico, em português<sup>53</sup>. Na 1ª estrofe, mantive a pauta acentual de modo idêntico ao original, assim como da última estrofe. A única variação diz respeito à introdução de apenas dois heróicos que não constam no original, nos vv. 6 e 10, onde não foi possível manter a mesma pauta acentual. Porém, mantive a pauta do v. 12, o único em heróicos do poema, com acentos na 2ª, 4ª, 6ª e 10ª sílabas, conforme o original. Os vv. 8 e 9 diferem quanto aos acentos secundários: no v. 8 do original temos o seguinte esquema: 2-4-8-10 (jâmbicos + peônio quarto + jâmbico); já a tradução apresenta o mesmo esquema sáfico, com acréscimo de um acento secundário na 7ª sílaba, o que não o torna irregular: 2-4-(7)-8-10. Não obstante a variação e a “instabilidade” dos acentos secundários, a correspondência se manteve nesse nível, com a presença de apenas um acento secundário em toda a estrutura do poema<sup>54</sup>, no texto-fonte e em sua contraparte.

Ainda quanto à pauta acentual, as variações em ritmo anapéstico nos vv. 7 e 13 indicam o uso do martelo agalopado, tão importante na poesia brasileira, e que se caracteriza por apresentar sílabas tônicas nas posições 3, 6 e 10, ritmo em galope, próprio dos versos

<sup>53</sup> Aqui se encontra (além da perda da última sílaba átona, introduzida por Castilho no século XIX para a língua portuguesa) a segunda diferença entre ambos os sistemas métricos: a versificação italiana é “acentuativa”, isto é, baseia-se no número de *sílabas* e nos *acentos rítmicos*, chamados de *ictus*, que no interior do verso destacam as sílabas *fortes* e *fracas*. Os versos italianos se dividem, comumente, em “parassílabos” e “imparassílabos”; os primeiros apresentam acentos fixos, de modo que os acentos rítmicos recaem sempre sobre as mesmas sílabas, enquanto que, no segundo caso, os acentos são móveis, podendo apresentar variações em sua pauta acentual. Por essa razão, não temos as classificações métricas como heróico, sáfico e martelo-agalopado, próprias do sistema métrico português, mas as equivalências são possíveis e bastante análogas, desde que se atente às células métricas. Isto não significa dizer, porém, que uma *ode sáfica* possua a mesma correspondência no plano rítmico que um *decassílabo sáfico*.

<sup>54</sup> Acerca da atribuição de acentos secundários, cf. Cavalcanti Proença em *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955, 18-22.

compostos por anapestos<sup>55</sup>. No poema específico de Graf, é visível que esse recurso tem implicações importantes no plano do sentido, uma vez que o ritmo desses versos é marcadamente diferente do que predomina no restante do soneto. Essa característica parece ser um atributo importante do poema, pois é justamente nesse momento que o poeta, na primeira pessoa, elenca uma série de adjetivos, antes “estados de ânimo”, que alteram tanto a estrutura do poema quanto o seu “estado”. Como vemos, esse é um caso específico onde, “há, portanto, uma relação de homologia entre o todo e a parte, o poema e a estrofe”<sup>56</sup>, que procurei preservar na tradução.

Passemos agora à análise do conteúdo do poema, com base na análise textual antes apresentada, a fim de evidenciar se o conteúdo lexical do original foi reconstruído, ao menos em parte, na tradução<sup>57</sup>.

No poema de Graf, os elementos centrais são os nomes *segreto*, *grembo*, *inchiesta*\*, *mare*, *ambascia*, *cor*, *spirto*, *angoscia*\*, e os verbos *rivelare*, *ripetere*, *affondare*, *ascondere*\*, *respirare*, *conquidere*\* e *morire*\*. Não obstante a correspondência, inclusive gráfica, obtida nesse plano, os nomes e verbos destacados com asterisco se afastam da literalidade; são elementos que sofreram um alargamento de seu sentido por exigências formais, de metro e de rima. No primeiro caso, o vocábulo *inchiesta* foi traduzido por “enredo”, que foge da literalidade proposta pelo original, pois o poeta fala de “inquerito, investigação”, em repetir a mesma “pergunta”, e não o mesmo “enredo”, mas como a situação que ele se encontra é a mesma que uma possível anterior, ele acaba por repetir aquele “enredo”, aquela mesma “inquirição”; no seguinte, ao traduzir *angoscia*, optei pelo sinônimo “amargura” em vez de “angústia”, para manter a estrutura rímica entre os vv. 10 e 13.

Já entre os verbos, o verbo *ascondere* (v. 6) se perdeu totalmente na tradução, devido ao esquema rímico do conjunto *a*; a solução que encontrei foi o verbo “refundar”, que significa “tornar mais fundo, aprofundar” (Houaiss), ou, na última das acepções, “desaparecer”, “sumir”; depois, “arrebatar” em vez de “conquistar” (v. 12), pois o verbo *conquidere* se dá no sentido de conquista, e não “arrebato” propriamente, embora “arrebatar” seja também exercer uma espécie de domínio, nesse caso afetivo, sobre alguém, daí a analogia proposta pela tradução; e “sucumbir” em vez de “morrer” (v. 13), um breve desvio no sentido direto do

<sup>55</sup> Conforme aponta Cavalcanti Proença em *Ritmo e Poesia*, *op. cit.*, 88. O ritmo do martelo-agalopado pode ser estabelecido no esquema 3-6-10 ou 3-6-8-10, formado por dois anapestos e um peônio quarto, ou por dois anapestos e dois jambos. Em italiano, os versos hendecassílabos que apresentam essa pauta, são, geralmente, petrarquianos e dantescos.

<sup>56</sup> BRITTO, P.H. “Correspondências estruturais em tradução...”, 57.

<sup>57</sup> Doravante, para a análise do conteúdo dos demais poemas, adotarei a seguinte ordem: análise de substantivos e verbos; análise de adjetivos e advérbios; e, por fim, análise da estrutura sintática, isto é, o ordenamento dos elementos lexicais.

verbo, já que os verbos apresentam sinonímia, porém “sucumbir”, quando análogo ao verbo “morrer”, se dá mediante uma derivação verbal via metáfora, o que, de fato, ocorreu na tradução.

Acerca dos adjetivos, entre os quais *vecchio*, *tristo*, *sciagurato*, *stanco*, *afflito*, *sgomento*, e dos advérbios, como por exemplo *invanno*, não ocorreram quaisquer perdas, e foi possível manter até o esquema de aliterações em [t] e as assonâncias em [i] e [e]. A única curiosidade se dá com o uso da diérese no adjetivo *irrequieto*, que Graf usou para fechar o v. 7 em hendecassílabos; a mesma estratégia adotei na tradução, que me possibilitou fechar esse mesmo verso em decassílabos e manter o martelo-agalopado do original. E embora o sinal diacrítico esteja atualmente em desuso em nossa língua, a inclusão dessa figura métrica tratou-se de uma “licença tradutória”.

Quanto à sintaxe, ocorreram algumas mudanças no interior dos versos: em primeiro lugar, no v. 3, a interjeição *ahimé* (ai de mim) foi posposta ao verbo, por causa do contrato sáfico, mas se manteve como aposto; no v. 13, por motivos métricos, houve uma inversão das posições, em favor da estrutura sujeito-verbo-predicado “eu sucumbo de medo e de amargura”; e no v. 10, o substantivo “coração” foi posposto ao verbo. A perda mais considerável se deu no último verso do soneto, com a supressão do pronome pessoal “me”, presente na inclinação do verbo *uccidere*; além da inversão sintática do verso, que pospôs o adjetivo *inespugnabil*, o verbo deixou de ser pronominal, tornando-se intransitivo. Ambos os exemplos são casos típicos de anástrofe presentes no original e que sofreram alguma modificação na tradução, de ordem métrica ou rítmica. Oito versos do original apresentam essa estrutura (vv. 3, 4, 6, 8, 10, 11, 13 e 14); na tradução, manteve-se a metade (vv. 4, 6, 8 e 11), sendo “aparada as arestas” dos quatro casos antes mencionados. Por fim, não houve nenhuma mudança sintática significativa e nenhuma alteração na pontuação.

### 3.2 *O Mocho*, de Giovanni Pascoli

Dos poemas de Giovanni Pascoli selecionados, *O Mocho*, *O trovão* e *Novembro*, optei por analisar o primeiro, pelas características semânticas e pelo contrato métrico fixo que apresenta. A atmosfera de *O Mocho* é uma das mais intensas e sugestivas de toda a poesia pascoliana, e uma das composições mais comentadas do autor: nela, as imagens se sucedem, aparentemente, sem qualquer ordem lógica, como revelações imprevistas que pouco a pouco se tornam mais profundas. O fio condutor é o verso onomatopéico do mocho que, ao repetir

seu canto em tom lamentoso, parece concentrar toda a tristeza da existência que revela um mistério fatal: a morte. É um poema que requer uma atenção especial seja pela forma seja pelo conteúdo.

Eis a transcrição do original:

### L'ASSIUOLO

Dov'era la luna? ché il cielo  
notava in un'alba di perla,  
ed ergersi il mandorlo e il melo  
parevano a meglio vederla.  
Venivano soffi di lampi  
da un nero di nubi laggiù;  
veniva una voce dai campi:  
*chiù...* 5

Le stelle lucevano rare  
tra mezzo alla nebbia di latte:  
sentivo il cullare del mare,  
sentivo un fru fru tra le fratte;  
sentivo nel cuore un sussulto,  
com'eco d'un grido che fu.  
Sonava lontano il singulto:  
*chiù...* 10 15

Su tutte le lucide vette  
tremava un sospiro di vento:  
squassavano le cavallette  
finissimi sistri d'argento  
(tintinni a invisibili porte  
che forse non s'aprono più?...);  
e c'era quel pianto di morte...  
*chiù...* 20

(*Myrica*, 93)

Temos aqui um poema composto por três estrofes de sete versos eneassilábicos (*novenari*, em italiano) seguidas de um estribilho final (*ritornello*), uma voz onomatopéica monossilábica que rima sempre com o sexto verso de cada estrofe. É formado pelo seguinte esquema rímico: *abab cdcd*, de modo que as rimas são completas e alternadas. O ritmo, por sua vez, é composto de um pé binário e dois ternários (jâmbico + anapésticos), com acentos fixos de 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sílabas, sem apresentar qualquer irregularidade nesse plano. É, sem dúvida, uma composição completa, e como protótipo, isto é, como original, única.

Vejamos agora a semântica do poema. Na 1<sup>a</sup> estrofe, o poeta descreve uma paisagem noturna onde, inicialmente, prevalece o sentimento de fascínio: o céu noturno está claro como a aurora e as árvores parecem erguer-se para vislumbrar a lua que está oculta entre as nuvens.

Após o relampejar de um nimbo distante, ecoa uma voz que vem do campo: a do mocho, com seu canto triste e soturno, *chiù*. Na estrofe seguinte, ainda sob um céu claro com poucas estrelas, o poeta se põe a escutar o balanço do mar, o murmúrio das folhas, mas seu coração, atormentado pelo canto de antes, lhe faz imergir em lembranças do passado, enquanto o mocho, lá do campo, novamente pia, parecendo imitar a própria voz de seu coração em tormento.

Toda essa atmosfera é perturbada não por relâmpagos ou pela névoa, mas por uma voz que se eleva nos campos: a do mocho. Uma voz que, aparentemente, parece de passagem, mas de estrofe em estrofe se transforma em algo mais penoso, até chegar a um “pranto de morte”. Na última estrofe, enquanto o vento sopra sobre a copa das árvores, alguns gafanhotos, ao agitar as asas, parecem tocar “finíssimos sistros de prata”, antigo instrumento musical egípcio usado nos ritos fúnebres e que produzia um som estridente igual ao dos gafanhotos, e tinidos iguais ao bater de uma porta; porta que para o poeta pode não mais se abrir, porque, abrindo-se, poderia explicar o mistério da vida. E esse mistério é a morte, cuja sensação é dada pela voz do mocho, ave noturna que, em italiano, é também chamada de *chiù*, pelo canto que emite repetitivamente à noite. Segundo a crença popular de então, na região da Toscana, seu canto era considerado um anúncio de desgraça e morte.

Essas são, portanto, as principais características formais e de conteúdo do poema. Agora é preciso saber como essa estrutura será mantida na tradução, visto se tratar de uma composição regular, no nível métrico, rítmico e rímico. Praticamente uma quimera, no plano tradutório. Mas ao procurar “preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua original”<sup>58</sup>, é possível estabelecer níveis de correspondências, ao menos, aproximados. Dessa forma, podemos estabelecer os seguintes níveis de correspondência entre o texto-fonte e a tradução:

~ / ~ ~ / ~ ~ / ~	~ / ~ ~ / ~ ~ /
novenario	octassílabo
<i>ictus</i> fixo em 2 <sup>a</sup> , 5 <sup>a</sup> e 8 <sup>o</sup>	acentos principais (2 <sup>a</sup> , 5 <sup>a</sup> e 8 <sup>a</sup> ) e (4 <sup>a</sup> e 8 <sup>a</sup> )

Passemos agora à tradução seguida de sua análise:

### O MOCHO

Onde estava a lua? que inteira  
na aurora de perla sumia,

<sup>58</sup> BRITTO, “Para uma avaliação mais objetiva...”, 05.

e a amendoeira e a macieira,  
 p'ra vê-la, se erguiam, parecia.  
 Chegavam rajadas de lampos  
 ao longe de um nimbo sombrio;  
 chegava uma voz lá dos campos:  
*pio...*

5

As estrelas todas brilhando  
 na névoa de leite eram raras:  
 sentia eu o mar balouçando,  
 sentia um frufu pelas xaras;  
 sentia por dentro um tormento,  
 o eco de um grito que se ouviu.  
 Soava distante o lamento:  
*pio...*

10

15

Nas lúcidas copas vibravam,  
 em todas, suspiros de vento:  
 os gafanhotos agitavam  
 finíssimos sistros de argento  
 (tinidos em portas não vistas  
 que não se abrirão mais a fio?...);  
 e um pranto de morte se avista...  
*pio...*

20

Analisemos, inicialmente, os aspectos formais, recorrendo, para isso, às tabelas anexadas referentes a este poema (ver Tabelas Pascoli [1] e [2]). Com relação às rimas, consegui mantê-las conforme o original, no esquema *abab cdcd* e alternadas, com exceção de três jogos rítmicos: entre os vv. 6 e 8, rima toante entre “sombrio” e a voz onomatopéica monossilábica “pio”, sendo que o v. 6 termina em grave, e não em agudo como no original; vv. 14 e 16, novamente rima toante entre “ouviu” e “pio”; e os vv. 21 e 23, onde inseri no último uma rima omitindo a consoante final, “vista” para rimar com o adjetivo “vistas”.

Quanto ao esquema métrico-rítmico, há observações importantes a se fazer, já que não foi possível chegar, à diferença do poema analisado anteriormente, a uma configuração mais precisa da pauta acentual, a não ser do padrão rítmico geral. Procurei preservar o contrato métrico da composição, ao traduzir o *novenario* em octassílabos, seu correspondente direto no sistema métrico português. Mas houve desvios significativos nesse plano: em primeiro lugar, não foi possível manter a pauta acentual fixa em 2-5-8, nas três estrofes, apesar de inúmeras tentativas. Dentre os 21 versos, excetuando, obviamente, os três estribilhos finais, mantive a mesma pauta em 15 deles, na tradução; os demais versos apresentam os ritmos 3-5-8, 1-4-8 e 4-8, todas “possibilidades métricas dos versos de oito sílabas”<sup>59</sup> que preservam o esquema

<sup>59</sup> PROENÇA, *op. cit.*, 49. Além dos esquemas rítmicos elencados, Proença soma às possibilidades métricas do octassílabo em português os ritmos 2-4-8, 2-6-8, 3-6-8, entre outros. Pascoli, por sua vez, em outras

rítmico geral jâmbico-anapéstico que dá passo ao poema. O único irregular é o v. 4, na verdade, um eneassílabo, com acentos de 2-5-9, assim mantido por causa do sentido dos vv. 3 e 4, pois a ausência de qualquer um dos verbos listados e ajustados apenas no v. 4 (ver, erguer, parecer), a meu ver, daria margem a uma associação de imagens visuais diferente do original; com essa breve alteração na pauta consegui manter, literalmente, o sentido proposto pelo texto-fonte, que seria, em outras palavras: “e *parecia* que a amendoeira e a macieira se *erguiam* para ver a lua melhor”.

Passemos agora à análise da semântica do poema, averiguando possíveis perdas e ganhos alcançados no processo de transliteração.

Através do uso de palavras e expressões que criam uma atmosfera de mistério, Pascoli escolheu vocábulos que pertencem ao mesmo campo semântico (natural e sensorial), tarefa esta “imposta” também ao tradutor. Entre os substantivos encontram-se: *luna*, *cielo\**, *alba*, *soffi\**, *lampi*, *nubi\**, *campi*, *stelle*, *nebbia*, *mare*, *fratte*, além de *cuore\**, *sussulto\**, *grido*, *singulto\**, *pianto*, *morte*. Em português, o nível de correspondência foi bastante alto, salvo os nomes destacados com asterisco, que se perderam ou se afastaram da literalidade, sobretudo por exigências formais. Como por exemplo, o vocábulo *cielo* (v. 1), que não consta na tradução por exigência rímica entre os vv. 1 e 3; *soffi* (v. 5), traduzido por “rajadas”, o que ocasionou a perda da analogia contida no substantivo adjetivado “*suspiros* de relâmpagos” pela forma direta “rajadas de relâmpagos”; *nero di nubi* por “nimbo” (v. 6), outra analogia desfeita pelo significado direto do vocábulo, já que a expressão em italiano quer dizer “nuvens carregadas”; *cuore* (v. 13), traduzido pela expressão metafórica “por dentro”, por exigência métrica e rímica, já que com o vocábulo “coração” aumentaria o verso em duas sílabas mais impedindo o seu complemento e também porque a expressão apresenta dois acentos, sendo um deles secundário: *co’ração*, o que quebraria a pauta fixa do verso; *sussulto* por “tormento” (v. 13), em vez de “sobressalto”, um desvio considerável por causa da rima; e, por fim, *singulto* (v. 15), palavra com equivalente em português, traduzido por “lamento”; na verdade, no original, trata-se de um “solução em tom de suspiro”, mas a analogia é possível.

Quanto aos verbos, todos foram mantidos, com exceção do verbo *fu* (v. 14), que se perdeu para dar lugar ao verbo pronominal “se ouviu”, mas o sentido se manteve, ou seja, “um grito que se *ouviu* e que *foi* alguma coisa um dia”; e o verbo *c’era* (v. 23), que foi traduzido por “se avista”, no sentido de “algo que está por perto e se mira”.

---

composições, utiliza-se desse tipo de variações, sobretudo o esquema 3-5-8, porém, no poema específico, a estrutura é fixa.



Acerca dos adjetivos, que junto com os advérbios correspondem ao segundo nível de análise semântica, ocorreram também algumas alterações: o adjetivo *rare* (v. 9) foi mantido mas deslocado para o verso seguinte (v. 10), e *invisibili* (v. 21) foi traduzido pela locução adjetiva “não vistas”, ambos devido a efeitos rítmicos. Já os advérbios *forse* e *più* (v. 22) foram traduzidos pela locução adverbial “mais a fio”, uma perda considerável, pois enquanto no original temos, literalmente, “portas que talvez não serão mais abertas”, na tradução lemos “portas que não se abrirão mais *de forma contínua, sem interrupção*”; foi um alargamento do sentido para preservar a rima completa com o estribilho final.

Outra característica importante que foi mantida na tradução, no plano do sentido, e que representa um elemento recorrente em Pascoli, são as onomatopéias: “pio” (que sugere o som natural do mocho, por isso forma uma onomatopéia pura, como nos versos de Soares de Passos<sup>60</sup>), “frufriu” (que sugere o barulho ocasionado pelas folhas das plantas) e “finíssimos sistros de prata” (porque reproduz o som estridente dos gafanhotos que se assemelha ao som emitido pelo sistro). No mesmo plano, as metáforas, como por exemplo: “aurora de perla” (pois o céu se assemelha a uma aurora de cor perolada), “névoa de leite” (isto é, névoa da cor do leite) e “suspiros de vento” (compara-se o vento a um suspiro). Isso, sem falar também das anáforas nos vv. 11, 12 e 13 (sentia) e da voz onomatopéica “pio”, nos vv. 8, 16 e 24.

Faltam ainda os elementos referentes à sintaxe, e nesse caso também ocorreram variações importantes: quanto a inversões no interior do mesmo verso, vê-se os vv. 6 (“ao longe de um nimbo sombrio”) e 19 (“os gafanhotos agitavam”); quanto a inversões entre os versos, temos os vv. 9 e 10 (o deslocamento do adjetivo “raras” para o v. 10) e 17 e 18 (o deslocamento do verbo “vibravam” para o verso 17); e quanto a acréscimos sintáticos, apenas um alongamento no v. 11, com o pronome pessoal “eu”, que não consta no original mas que possibilitou manter o ritmo jâmbico-anapéstico e a contagem silábica do verso. Em relação à pontuação, não houve alterações significativas.

### 3.3 A chuva no pinheiral, de Gabriele d’Annunzio

*Os poetas, Um sonho e A chuva no pinheiral*, são os textos que compõem a breve antologia de Gabriele D’Annunzio apresentada no 1º capítulo. A última composição, a qual selecionei para

<sup>60</sup> Soares de Passos em *O noivado do Sepulchro*: “O mocho pia na marmórea cruz...”, e Fernando Pessoa em *Poemas para Lili*: “Pia, pia, o mocho./Que pertencia a um coxo...”.

análise, é talvez uma das mais conhecidas de toda a obra poética do autor, onde se adverte a busca por uma palavra mais sugestiva, mais musical, por uma poesia que evoque os “mistérios” através de uma atmosfera sentimental refinada e objetos reduzidos a emblemas de uma realidade mais profunda: o indizível das coisas e do íntimo, aberto apenas à intuição, ao pressentimento. É um poema livre, fundado essencialmente na capacidade musical das palavras e em imagens naturais.

Por senso de proporção, analisarei apenas a 1ª estrofe do texto original:

#### LA PIOGGIA NEL PINETO

(1ª estrofe)

Taci. Su le soglie del bosco non odo parole che dici umane; ma odo parole più nuove che parlano goccioline e foglie lontane.	5
Ascolta. Piove dalle nuvole sparse. Piove su le tamerici salmastre ed arse, piove su i pini scagliosi ed irti, piove su i mirti divini,	10  15
su le ginestre fulgenti di fiori accolti, su i ginepri folti di coccole aulenti, piove su i nostri volti silvani, piove su le nostre mani ignude, su i nostri vestimenti leggieri,	20  25
su i freschi pensieri che l'anima schiude novella, su la favola bella che ieri t'illuse, che oggi m'illude, o Ermione.	30
[...]	

(*Alcyone*, 987-991)

Essa 1ª estrofe corresponde a ¼ de toda a composição, que é composta de quatro estrofes de 32 versos cada uma, em um total de 128 versos. Cada estrofe é formada por versos de várias medidas, desde trissílabos, hexassílabos a eneassílabos. À primeira vista, o esquema

rímico parece ser bastante disperso, mas apresenta uma regularidade, ora fixa, em rimas paralelas e afastadas, ora livre, mediante o uso de rimas internas (*rime al mezzo*) e de um acentuado jogo de assonâncias, que dá vida a um andamento quase musical à composição. O poeta consegue usar as palavras como se fossem notas ou mesmo breves toques musicais, “nel senso che le proporzioni verbali e le immagini visive, olfattive, tattili, si riportano alla instabilità e al brivido della loro musica più che al loro significato di contorno preciso”<sup>61</sup>.

E, falando em “significado preciso”, passemos à análise do conteúdo semântico do poema. Nele, o poeta, ao lado de sua *donna* amada, Hermíone, narra um vagar sem meta pelo bosque de pinheiros, enquanto os dois examinam os vários sons da chuva estival que cai e da natureza circundante, com a qual parecem se fundir. O tema desenvolvido é aquele da simbiose, no sentido de associação íntima, entre o ser e a natureza; natureza que convida os seres humanos a viver a vida como uma “fábula bela”, a seguir as intuições dos sentidos, abandonando-se a uma plenitude vital que somente ela pode expressar. E mesmo que nos limitemos à leitura da 1ª estrofe, já podemos perceber essa atmosfera, que dá ritmo a todo o poema.

No primeiro verso, o poeta, dirigindo-se a Hermíone, convida-a ao silêncio, para juntos escutarem a “voz do bosque”, ou seja, o rumor que a queda da chuva provoca ao cair nas folhas e sobre suas vestimentas. Aqui se anuncia o tema principal da composição: a *escuta* dos sons e das sensações que a natureza é capaz de criar. Ainda nos primeiros versos, na soleira do bosque, o poeta passa a não compreender mais a linguagem humana de Hermíone, a não ser aquela “nova” linguagem ditada pela chuva no pinhal, enquanto a natureza parece lhe sussurrar algo distante dali. Ao voltar-se à amada, pede-lhe para escutar a chuva que cai nos tamarizes, espécie de arbustos ornamentais tidos como “salobres”, pois crescem próximos ao mar e se encontram “mirrados” por causa do constante sol que assola o bosque de pinheiros do litoral arenoso da Toscana, onde é ambientado o poema.

Além dos tamarizes, chove nos mirtos, plantas consideradas “divinas” na Grécia Antiga, dedicadas ao culto de Vênus; nas flores das giestas que brilham sob a chuva que cai e as reaviva “fulgentes”; nos zimbros, plantas que exalam um aroma bastante peculiar. E chove também em seus “rostos silvosos”, em suas “mãos desnudas”, em suas “vestes ligeiras”, momento em que se inicia a metamorfose dos dois seres humanos que gradualmente se transformam em substância arbórea; e a chuva que até então caía nas folhas, agora cai no poeta e em sua amada, e seus corpos começam a se fundir, a penetrar na natureza.

---

<sup>61</sup> A citação é do crítico literário Francesco Flora, citado por SALINARI, *op. cit.*, 987.

Já nos últimos versos da estrofe, o poeta fala de uma “fábula bela”, que pode significar tanto a vida quanto o amor, seguido da evocação que encerra não apenas essa, mas as demais estrofes: “ó Hermíone”; nome antigo e musical que nos remete a Hermíone, filha de Menelau e Helena, segundo a mitologia clássica grega.

Como vemos, “chove” representa a palavra-chave da composição, reiterada muitas vezes com o escopo de produzir o rumor da chuva. A repetição do vocábulo, um caso típico de anáfora, exerce uma importante função rítmica, assim como estrutura sintática da composição, disposta em versos breves, com muitas reiteraões. Tais elementos exercem um papel fundamental na estrutura do poema, apresentando mais um caso onde há semelhanças estruturais entre o plano da forma e do sentido. Pois, juntamente com as assonâncias freqüentes, parecem destacar os sons e a harmonia da queda da chuva.

Por fim, a composição nos possibilita compreender também como é possível dar forma a uma poesia utilizando-se, sobretudo, do fonosimbolismo, um recurso bastante usado por D’Annunzio. O “simbolismo fonético” é a propriedade que os sons lingüísticos possuem, de simbolizar, mediante suas propriedades acústicas e de articulação, o valor semântico que veiculam. Agora, trata-se de procurar correspondências entre o original e a tradução que possibilitem o mantimento, ao menos parte, dessa estrutura. Para tal, podemos estabelecer os seguintes níveis:

verso libero	verso livre
versos longos e curtos	versos longos e curtos

Examinemos agora a tradução:

#### A CHUVA NO PINHEIRAL

(1ª estrofe)

Cala. Nas soleiras do bosque não ouço palavras que dizes humanas; mas ouço palavras mais novas que falam gotículas e folhas raianas.	5
Escuta. Chove por nimbo isolados. Chove nos tamarizes salobres e mirrados, chove nos pinos escamosos e hirtos, chove nos mirtos	10

divinos,	15
nas giestas fulgentes	
de brotos contidos,	
nos zimbros nutridos	
de bagas olentes,	
chove em nossos rostos	20
silvosos,	
chove em nossas mãos	
desnudas,	
em nossas vestes	
ligeiras,	25
nas frescas idéias	
que a alma alude	
novel,	
sobre a fábula bela	
que ontem	30
te iludiu, que hoje me ilude,	
ó Hermíone.	

Mantendo a estrutura de análise, começemos pelas características formais que a tradução apresenta, recorrendo, para isso, às tabelas anexadas (D’Annunzio [1] e [2]). Em primeiro lugar, quanto ao esquema rímico, não foi possível conservá-lo fielmente, mas o grau de correspondência alcançado foi significativo, apresentando algumas particularidades: dos 13 jogos rímicos constantes do original, foram mantidos 11 na tradução, além da rima final do v. 7 (“raianas”) que rima com a interna do v. 4 (“humanas”). Na tabela, os espaços caracterizados pelo sinal Ø, na coluna correspondente às sílabas, apontam para rimas incompletas, caso dos esquemas *a* e *d*, que se perderam completamente na tradução; já o esquema *j* foi alterado entre os vv. 20 e 21 (vv. 21 e 22, do original) e compensado mediante rima toante entre “rostos” e “silvosos”; e os esquemas *i* (vv. 17 e 18) e *l* (vv. 25 e 26) com uma rima a menos do que o original. Nos vv. 5, 6 e 23, que apresentam rimas incompletas, procurou-se manter, ao menos, o jogo de assonâncias finais em *as*.

No plano métrico-rítmico ocorreram variações importantes, se considerarmos a forma “regular” do texto-fonte, que, na verdade, nos mostra um poema composto em versos livres, regular apenas na distribuição de estrofes. As principais variações são: dos 32 versos, 20 deles apresentam o mesmo número de sílabas (considerando, para isso, a perda da última vogal átona), e dentre esses, 18 apresentam a mesma pauta acentual, dos quais se preservou o esquema rítmico geral distribuído em jambos e anapestos (ver tabela [3]). As particularidades dizem respeito aos vv. 1 e 5, onde se manteve a estrutura rímica e rítmica dos versos, como no original, em pentassílabos perfeitos iniciados por dátilo (v. 1) e contrato rítmico jâmbico-anapéstico nos versos seguintes; aos vv. 16 e 20 que, ao contrário do texto-fonte, apresentam uma estrutura métrica fixa composta de 5 versos pentassilábicos seguida de outra seqüência

entre os vv. 21 e 26, composta de 6 versos alternados em dissílabos e pentassílabos; essa estrutura mais regular parece dar um passo mais uniforme à composição nos versos indicados, compensando a quebra na sequência das rimas.

Passemos agora à análise do conteúdo do poema traduzido.

Em *A chuva no pinheiral*, os principais elementos textuais são, na ordem dos nomes e verbos: *bosco, goccirole, foglie, nuvole\**, *tamerici, pini, mirti, ginestri, ginepri, volti, mani, anima, favola* e os verbos no infinitivo *tacere, ascoltare, piovere* e *illudere*. Todos os termos foram mantidos na tradução, com exceção de *nuvole*, cuja tradução literal seria “nuvens”, mas optei por vertê-la como “nimbos”, a fim de manter o esquema rímico *e* entre os vv. 9 e 11, uma escolha que gerou um deslocamento do sentido do original mas se manteve dentro do mesmo campo semântico.

Entre os adjetivos vertidos, três merecem uma maior atenção, a saber: *lontane* (v. 7), *arse* (v. 11) e *silvani* (v. 21). O primeiro, devido à rima interna entre os vv. 4 e 7, foi traduzido por “raianas”, o que ocasionou um enobrecimento da expressão original que não é usada em linguagem poética, como aponta a opção proposta pela tradução; o segundo, também por efeitos de rima, foi traduzido por “mirrados”, em vez de “áridos”, cuja expressão seria mais equivalente ao termo original e permitiria a ambigüidade que o vocábulo carrega em si entre “seco” e “queimado” pelo sol; ambigüidade que não se manteve no texto de chegada; e, por fim, o adjetivo *silvani*, um dos principais elementos de sentido da composição, vertido por “silvosos” para fechar o esquema rímico *j* entre os vv. 20 e 21, uma tradução possível, sem qualquer desvio semântico, embora pudesse ter traduzido por “silvanos”. E por quê? A expressão é importante pois indica o momento em que se inicia a metamorfose tanto do poeta quanto de Hermíone que, pouco a pouco, se transformam em matéria arbórea; o vocábulo, etimologicamente, remonta ao deus romano das florestas, Silvano, da qual derivou o substantivo adjetivado. Logo, esse breve detalhe, quase imperceptível, se perdeu na tradução, quando optei pelo sinônimo “silvoso”.

Entre os advérbios, *ieri* (v. 30), que rima com os vv. 25 e 26 do original, ficou isolado na tradução, sem par rímico, visto se tratar de um vocábulo cuja terminação apresenta poucas possibilidades de rima com outras palavras em português. Uma opção seria, em vez do adjetivo “novel” (v. 28), o vocábulo “jovem”, que permitiria manter ao menos uma rima aproximada entre ambos os termos, mas ocasionaria, por outro lado, uma quebra na sequência rímica e um desvio na pauta dos dissílabos de jâmbico para dáctilos; escolhas estas que determinam a forma de apresentação de uma tradução.

Por fim, como não houve alteração na ordem dos versos e nenhuma mudança significativa na estrutura sintática, sendo mantida inclusive as pausas e os violentos *enjambements*.

### 3.4 *O prelúdio*, de Gian Pietro Lucini

Na antologia apresentada no 1º capítulo, são estes os poemas de Gian Pietro Lucini: *O prelúdio*, *Um tísico à lua* e *Sobre “um desenho macabro e báquico”*. Optei por analisar a tradução de *O prelúdio* que, tanto na forma quanto no conteúdo, apresenta uma composição atípica, especialmente pelo léxico rebuscado e arcaizante, característica própria dos simbolistas. No poema composto por dois sonetos, o leitor é imerso, no primeiro, em uma atmosfera etérea e misteriosa que parece suspensa no tempo, mediante a sucessão de inúmeras imagens, e no segundo, como uma espécie de prótase, apresenta-se, por meio de figuras emblemáticas, a matéria que compõe *Il libro delle figurazioni ideali*. É um poema-chave que condensa todo o imaginário poético de Lucini e que, por isso, requer uma atenção especial.

Começemos com o texto original:

#### IL PRELUDIO

##### I.

Innalzan l'incensier' l'aroma a spire  
 dei Troni intorno e dentro a' bei Giardini:  
 col canto delli uccelli, i violini  
 s'accordan pianamente colle lire  
 van su per l'acque azzurre in gaio ardire 5  
 le galee valorose e, dai gradini  
 dei templi, accolgono gravi, in gravi inchini,  
 i Jerofanti il bruno e nobil Sire:  
 poi rinnovansi i Riti e a luna nuova  
 i negromanti raccolgono verbene: 10  
 fortune in mar ed inni di Sirene  
 tra li scogli e misteri tra le stelle:  
 stridon gufi e civette alle mortelle,  
 mentre indaga alle tombe il Villanuova.

##### II.

Corse tra selve oscure e paurose  
 a perseguir beltà tristi e gioconde:  
 Divinità leggiadre, dalle rose  
 candide nate o dal bollir dell'onde:  
 dispute, nelle notti, e faticose 5  
 opre di Saggi, poi che sulle sponde  
 dei Miraggi Gloriana ad alte cose  
 intende il ragionare, e brune e bionde

Acrasie, e insidie e lacci e incantamenti:  
 (sta l'aria muta e in sè sospesa attende  
 la meraviglia dell'avvenimento:)  
 e lotte e danze e giocondi presagi  
 nel panteismo che Spinoza rende,  
 e cavalcate di Madonne e Magi.

10

Così sen va di tra le Forme e i Sogni  
 la maga Poesia delli ideali:  
 va per le nubi, nè sente i bisogni  
 della Carne, poi ch'alle geniali  
 opere vede e Speranza e Desire,  
 fulgenti e fermi e certi all'A Venire.

15

20

(*Il libro delle figurazioni ideali*, 38-43)

Pela estrutura, temos aqui um poema composto por dois sonetos hendecassílabos, sendo o segundo um *sonetto caudato* não canônico, devido ao alongamento ocasionado pela sextilha final<sup>62</sup>. O primeiro soneto (p<sub>1</sub>) apresenta rimas interpoladas e versos graves, conforme o esquema rímico *abbaabba* e *cddeec*; o segundo (p<sub>2</sub>), rimas alternadas e versos graves, no esquema *abababab*, *cdcede* e *fgfghh*. Com exceção de apenas um jogo rímico, as rimas são perfeitas, com algumas particularidades, como, por exemplo, as rimas inclusivas de (p<sub>2</sub>). O ritmo varia entre jâmbico e anapéstico, na maioria dos versos, com acentos principais de 6ª e 10ª. De modo geral, é uma composição bastante regular, embora o esquema de (p<sub>2</sub>) represente um caso único no *corpus* métrico luciniano.

Quanto aos elementos de significado, vejamos o que nos *preludia* o poema. Pelo fato de abrir *Il libro delle figurazioni ideali*, deve ser lido, no conjunto, como um ciclo introdutório ao universo poético de Lucini e do referido livro. Em (p<sub>1</sub>), o leitor é imerso em uma atmosfera encantada e misteriosa, e mais do que simplesmente um quadro, o que se vê é uma sucessão de imagens miticamente alusivas, onde o tempo e o espaço parecem ter sido abolidos, como se fosse um sonho. Não há, em todo o poema, nenhuma preocupação com a verossimilhança dos fatos ou com a relação entre as figuras míticas, de modo que “l'accostamento di violini e lire fa convivere uno strumento nato nel Cinquecento con uno dell'antica Grecia; le galee medievali coesistono con i templi degli ierofanti, sacerdoti dell'età classica”<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> De acordo com o sistema métrico italiano, o *sonetto caudato* é uma composição do século XVI que, ao final do último verso, apresenta um heptassílabo rimado e um dístico de hendecassílabos, em rima alternada. Cf. MARCHESE, *op. cit.*, 257.

<sup>63</sup> Citação de Manuela Manfredini em: LUCINI, *op. cit.*, 37.



Resumindo, (p<sub>1</sub>), soneto rico de anástrofes, narra uma série de imagens que se inicia com a visão dos incensários que queimam ao redor dos jardins dos templos aonde é esperado o poeta, ao mesmo tempo em que violinos e liras são afinados e galés destemidas cortam um rio de águas azuladas. É nesse instante que os Hierofantes, antigos sacerdotes gregos que instruíam os iniciados na doutrina dos mistérios, recebem Sire (abreviação poética de Senhor, Soberano, em italiano, com equivalência em português), o nobre, isto é, o próprio poeta, ele mesmo um *iniciado*. Com a sua chegada, todos os rituais são renovados, enquanto que os necromantes recolhem verbenas (espécie de erva medicinal) na lua-nova, ouvem-se cantos de sereias entre escolhos no mar tempestuoso, divisam-se mistérios nas estrelas (alusão ao significado oculto da posição dos astros no céu) e mochos piam com seu canto sombrio e portador de mau agouros, ao passo que, no último verso do soneto, aparece o Vilanova que, segundo a lenda, procura seu pobre coração morto. As imagens dos vv. 9 ao 14 constituem uma espécie de *clímax* que termina na visão cemiterial do Vilanova que caminha entre as tumbas.

Em (p<sub>2</sub>), à maneira de prótase, apresenta-se a matéria mítico-alegórica que compõe o soneto, assim como o restante do livro. Ao iniciar com uma citação nitidamente dantesca (“selve obscure”), o poema elenca uma série de figuras emblemáticas, das quais destaco Gloriana, identificada como a Razão, que guia e corrige os sentidos; as Acrasias, bruxas de beleza fascinante, personificações máximas da Intemperança; as Virgens e Magos, os protagonistas dos *Sonetti d’Oriana*, que dão seguimento ao livro. Em suma, o poema mostra a visão de poesia do próprio Lucini, de uma poesia nova, fixada na Idéia, que caminha entre formas e sonhos variados, pois sabe as obras geniais da natureza reconhecer, e sabe que suas criações são depositárias daquelas verdades e valores que serão apenas inteligíveis em um futuro próximo, em um Porvir.

Resulta evidente a escolha de Lucini em direcionar sua poesia a um leitor iniciado, pois sua poesia é mensageira de uma série de segredos que vêm expressos em formas complexas, mediante “figurações ideais”, e cuja compreensão parece ser destinada somente a poucos eleitos, iniciados na doutrina dos mistérios.

Essas são as principais características do poema em questão, onde está em jogo tanto o plano da forma, pela estrutura atípica, quanto o conteúdo, que também exerce um papel fundamental na constituição da *letra* do original. Para isso, é possível estabelecer os seguintes níveis de correspondência entre o texto-fonte e a tradução, considerando, distintamente, a disposição dos dois sonetos:

(p<sub>1</sub>) e (p<sub>2</sub>)

∨ / ∨ ∨ ∨ / ∨ ∨ ∨ / ∨	∨ / ∨ ∨ ∨ / ∨ ∨ ∨ / ∨
soneto hendecassílabo	soneto decassílabo
uso petrarquesco (6ª e 10ª)	decassílabo heróico

(p<sub>2</sub>)

∨ / ∨ ∨ ∨ / ∨ ∨ ∨ / ∨	∨ / ∨ ∨ ∨ / ∨ ∨ ∨ / ∨
<i>sonetto caudato</i>	soneto estrambótico

Passemos agora à transcrição da tradução, seguida de sua análise:

## O PRELÚDIO

### I.

Dos incensários o perfume expira  
 em torno aos Tronos e Jardins divinos:  
 com o cantar das aves, os violinos  
 se afinam suavemente com as liras  
 vão por rios azulados em bravura 5  
 as galés destemidas, e por sobre  
 as escadas recebem Sire, o nobre,  
 os Hierofantes, graves na medida:  
 se renovam os Ritos, na lua nova  
 os necromantes recolhem verbenas: 10  
 ao mar borrascas e hinos de Sirenas  
 entre escolhos e enigmas entre estrelas:  
 piam corujas aos mirtos, e pelas  
 tumbas põe-se a buscar o Vilanova.

### II.

Correndo em meio a selvas tenebrosas  
 atrás de belas tristes e jocundas:  
 Divindades graciosas, de alvas rosas  
 nascidas ou do borbulhar das ondas:  
 disputas, pela noite, e cansativas 5  
 obras de Ensaios, pois enquanto à margem  
 das Miragens Gloriana ouve as altivas  
 vozes de sua razão, e loura-brunas  
  
 Acrasias, e ardis e encantamentos:  
 (está o ar mudo e em si suspenso espera 10  
 a maravilha do acontecimento:)  
 e lutas danças e alegres presságios  
 no panteísmo que Spinoza gera,  
 e cavalgadas de Virgens e Magos.  
  
 Assim vai, Formas e Sonhos ao meio, 15  
 a maga Poesia dos ideais:  
 vai pelas nuvens, não sente os anseios  
 da Carne, pois sabe as obras geniais

Começamos pelos aspectos formais da composição, recorrendo às tabelas Lucini [1] e [2] anexadas ao final deste trabalho. Em primeiro lugar, é preciso observar a forma dos dois sonetos: o primeiro ( $p_1$ ), estruturado em duas quadras e dois tercetos, é um soneto tipicamente petrarquês. Já ( $p_2$ ), apresenta um *sonetto caudato*, cujo correspondente no sistema métrico português é o *soneto estrambótico*, também conhecido como *soneto de estrambote* ou *de cauda*, do qual fiz uso para manter a forma do original, mas no formato não canônico, devido ao alongamento ocasionado pela sextilha final. Isso porque, tradicionalmente, ao fim do último terceto do soneto de estrambote, cujo termo deriva do italiano *strambotto* (“esquisito”), adiciona-se um *ritornello*, composto de um ou mais versos ao final do poema (de acordo com a conveniência do escritor), o que faz da composição um soneto “estranho” — estrambótico. Por essa razão, Lucini, ao alongar a “cauda” da composição, deu forma a um *sonetto caudato* não canônico, que não possui símiles nem mesmo no restante de sua obra poética.

Com relação às rimas, mantive em ( $p_1$ ) o esquema de rimas interpoladas, mas não o mesmo número de jogos rítmicos, pois enquanto o original apresenta 5, a tradução 7. Nesse soneto, foi possível manter a rima inclusiva entre os vv. 9 e 14 (“nova” e “Vilanova”), apesar do acréscimo de uma rima com omissão de consoante final entre “expira” e “liras”, nos vv. 1 e 4. Em ( $p_2$ ), mantive as rimas alternadas, mas, como no soneto anterior, perdi a sequência de jogos rítmicos, com o acréscimo de um jogo a mais na tradução (8 x 9). E nesse soneto ocorreram variações importantes: nos vv. 9 e 11, onde há, no original, uma rima imperfeita, na tradução inseri uma rima sem consoante final, entre “encantamentos” e “acontecimento”; o mesmo ocorreu com os vv. 5 e 7, entre “cansativas” e “altiva” e os vv. 15 e 17, entre “meio” e “anseios”; e nos vv. 12 e 14, rima toante entre “presságios” e “magos”. Quanto às rimas inclusivas da oitava de ( $p_2$ ), apenas mantive uma perfeita, entre “tenebrosas” e “rosas” (vv. 1 e 3), e uma aproximada entre “jocundas” e “ondas” (vv. 2 e 4), enquanto que o original apresenta três.

Quanto ao nível métrico-rítmico, houve um nível de correspondência maior. Mantive o contrato métrico do poema em decassílabos perfeitos, tanto em ( $p_1$ ) como em ( $p_2$ ), com acentos principais de 6ª e 10ª, característica do heróico, e pauta acentual alternando entre jambos e anapestos, e, em menor grau, dácilios, ao início de alguns versos. Dos 34 versos

decassílabos, apenas um resultou irregular frente ao original, o v. 17, do segundo soneto, que apresenta pauta em 2-5-7-10, um ritmo possível.

Vejamos agora os elementos de sentido, analisando a semântica do poema, para saber de que modo o texto-fonte foi reproduzido na tradução.

Mantendo o mesmo esquema de análise anterior, início pelos substantivos e verbos, que representam os elementos mais conspícuos do original: em (p<sub>1</sub>), perderam-se os vocábulos *templi* (v. 7) e *gufi* (v. 13), ambos por exigências métricas, mas ficaram subentendidos na tradução, devido à presença de expressões sinonímicas no interior do mesmo soneto, como “Tronos” (v. 2) e “corujas” (v. 13), que em parte equilibram a perda; já entre os verbos, há o acréscimo de “expirar” (v. 1), pelo mantimento da rima entre os vv. 1 e 4, e em detrimento da locução *a spire*, do original; e “cantar” (v. 3), infinitivo que substituiu a forma nominal *canto*, presente no original. Em relação aos adjetivos, também ocorreram perdas visuais, com a omissão de *gaio* (v. 5) e *bruno* (v. 8), além do poliptoto entre “accolgon *gravi*, in *gravi* inchini”, com a supressão da reiteração do adjetivo *gravi* (v. 7); já o adjetivo *bei* (v. 2) foi traduzido por “divinos” e posposto ao sujeito, para fechar o jogo rímico do esquema *b*. Entre os advérbios, perdeu-se um elemento importante, com a supressão de *poi* (v. 9), que oferece uma tímida idéia da sucessão temporal que ocorre ao longo do soneto, apesar de várias tentativas em mantê-lo.

Em (p<sub>2</sub>), as perdas foram menores: o substantivo *lacci* (v. 9) não consta na tradução, assim como o adjetivo *oscare* (v. 1), ambos pela necessidade em fechar o verso em decassílabos; o adjetivo “alvas” (v. 3), por sua vez, foi deslocado do v. 4 para o anterior, o mesmo ocorrendo com o substantivo “obras”, deslocado do v. 19 para o v. 18, na tradução; quanto aos verbos, houve apenas um deslocamento, o verbo “ouvir”, que do v. 8, no original, passou para o v. 7, na tradução; isso possibilitou manter a expressão *ad alte cose* (v. 7), traduzida por “altivas vozes”, um “consueto sintagma letterario [que indica] i pensamenti piú elevati, le opere eccelse (Dante, Boccaccio, Alfieri, Carducci)”<sup>64</sup> e que exerce um papel fundamental na compreensão do poema, sendo mantido.

Não obstante o andamento anastrófico da composição no original, ocorreram também, no texto traduzido, algumas mudanças sintáticas, como variações no interior dos versos: em (p<sub>1</sub>), entre os vv. 13 e 14, a conjunção temporal *mentre* foi traduzida pela preposição “pelas” e deslocada para o verso anterior, para efeitos de rima; as mesmas variações para os vv. 15 e 19 de (p<sub>2</sub>): no primeiro, a expressão preposicional *di tra* foi vertida por “ao meio” e posposta

<sup>64</sup> Citação de Manuela Manfredini em: LUCINI, *op. cit.*, 41.

aos sujeitos do verso, enquanto no segundo, o verbo *vedere*, traduzido por “distinguir”, foi deslocado para o fim do verso, devido ao fechamento rímico do dístico final, que comumente encerra o soneto *de cauda*. Por fim, não houve alterações significativas na pontuação.

### 3.5 *Os rostos dolorosos*, de Roccatagliata Ceccardi

Dos poemas de Ceccardo Roccatagliata incluídos na seleção, *Colóquio sentimental*, *Werther* e *Os rostos dolorosos*, optei por examinar este último que, pelos aspectos formais, apresenta uma estrutura mais complexa, além do conteúdo, que sintetiza parte do imaginário poético do autor. O soneto se destaca pela temática que gira em torno do chamado *inconnu* baudelariano, isto é, a eterna dualidade entre o sonho e a realidade, que tanto perseguiu os simbolistas, e também o poeta, que a si mesmo se chamava o “sonhador”. Mediante a transformação do dado natural em dado simbólico, o poeta colhe o significado misterioso das coisas, que, por sua vez, são profundamente interiorizadas e assimiladas pelo sujeito do ato poético; são elementos que incidem diretamente na estrutura formal do poema.

Passemos ao texto original:

#### I VOLTI DOLOROSI

Nei volti dolorosi, su le pacate fronti  
brilla quietamente effuso, un palor d'Alba,  
e ne gli occhi ristagna la visione scialba  
dei paesi che sognano a l'ombra dei tramonti.

Sotto, l'occhiaie incavansi come un vecchio sentiero  
cui rosero infinite piogge silenziose;  
e i labbri che un oscuro poter, come le rose  
morte nei libri, strazia, parlano di chimere.

5

Talor la fronte sfiora una carezza d'ale:  
La morte? - E, come un breve spiraglio d'opale  
che si svolga tra nuvole misteriose, gli occhi

10

intraveggon lo scorcio d'un paese fiorito  
meravigliosamente. Trema il cuore e i ginocchi  
tremano. E il labbro esangue mormora: Oh, l'Infinito!

(*Il libro dei frammenti*, 84)

Temos aqui um soneto de alexandrinos, dividido em dois quartetos e dois tercetos, como de costume. A diferença está no “alexandrinos”. Análogo ao alexandrino francês e ao verso

do tipo *martelliano* em italiano<sup>65</sup>, este tipo de verso apresenta cesura na 6ª sílaba, o que o torna a soma de dois heptassílabos, divididos em dois hemistíquios, com acentos fixos de 6ª e 12ª. É ordenado mediante rimas interpoladas e versos graves (2º hemistíquio) e alguns esdrúxulos (1º hemistíquio). O esquema rímico utilizado por Ceccardo é o seguinte: *abba*, *cddc*, *eef* e *gfg*, e as rimas são perfeitas.

A única exceção à regra, refere-se ao tipo de alexandrino empregado, à primeira vista, clássico. Trata-se, na verdade, de um *doppio settenario*, verso italiano que permite uma maior liberdade métrica, sem que precise ocorrer sinalefa entre o primeiro e o segundo hemistíquios, podendo o 1º terminar em verso esdrúxulo ou grave, o que quebra a regra do alexandrino clássico, como o conhecemos. É um verso essencialmente italiano. Apenas se assemelha àquele pelo uso da cesura obrigatória, pois corresponde à soma de dois heptassílabos. Já o ritmo do poema é prevalentemente jâmbico, além de apresentar variantes anapésticas. De modo geral, o soneto é bastante regular, com uma e outra irregularidade métrica.

Passemos ao plano semântico. O poema, conforme dito acima, exprime o dualismo entre uma realidade marcada pelo *spleen* e a possibilidade de uma espécie de resgate através da imersão no sonho; é descrito pelo poeta em meio a uma atmosfera matinal, quando os raios do sol começam a surgir. Na primeira estrofe, enquanto a aurora surge lentamente difundindo suas refrações nos *rostos dolorosos* e nas fronteiras serenas, ao mesmo tempo, no olhar desses mesmos rostos, se reflete a visão pálida dos vilarejos que “despertam” e “sonham” à sombra dos poentes. No 2ª quarteto, quanto mais o poeta alarga a visão, mais entrevê as olheiras das pessoas que, cansadas devido ao peso do tempo, se assemelham àquelas de uma velha senda destruída, corroída durante anos por intermináveis chuvas silenciosas; vê também seus lábios tremerem por causa de uma força desconhecida que as aflige, enquanto falam de sonhos e de ilusões.

A partir da 3ª estrofe, ao contemplar tais faces, o poeta começa a perceber uma efêmera possibilidade de resgate daquele mundo, até que não chegue a que anseia destruir as sensações mais elevadas, e que chega como um poente: a morte. Com o dissipar da névoa da manhã, consegue finalmente entrever o panorama de um vilarejo maravilhosamente florido, um novo horto, isto é, Ortonovo; visão que o poeta compara, ao fazer uso de outro símile, a uma fenda de luz (de opalas, no texto) que se abre em meio a nuvens misteriosas. Mas, a esta altura, não

---

<sup>65</sup> Já usado no século XIII e XIV, o verso *martelliano* tem sua origem ligada ao poeta Píer Jacobo Martello, que o usou no século XVIII em suas tragédias, ao imitar o alexandrino francês. É um tipo de verso formado por dísticos, caracterizado por uma cesura que o divide em duas partes iguais, dois heptassílabos graves de ritmo jâmbico, conforme o uso feito por Martello, ou heptassílabos sem restrições, que permitem o uso de versos esdrúxulos e graves no 1º hemistíquio, sem que seja necessário a elisão entre as partes. A diferença entre ambos é que o alexandrino francês, em italiano, divide-se em dois hemistíquios hexassilábicos. Cf. CUCCHI, *op. cit.*, 383.

resta mais nada a dizer, pois seu coração e joelhos tremem, enquanto seu lábio exangue murmura, como “chave de ouro”, que esta é a visão própria do Infinito.

Para o poeta, é contemplando a aurora no horizonte que se torna possível compreender as sensações oferecidas pelo Infinito; é olhando o rosto das pessoas de seu vilarejo natal, que se entrevê a angústia de uma realidade que parece ser eterna. Realidade e sonho, morte e vida, dualidades supremas que parecem acompanhar, também no plano formal, a dualidade própria do alexandrino, dividido em dois hemistíquios, em dois heptassílabos (no sistema métrico italiano, vale lembrar), e que requer uma cesura. Obviamente que se trata de uma leitura aproximativa, não determinante, mas podemos dizer que aqui talvez resida mais um daqueles casos específicos onde, “há, portanto, uma relação de homologia entre o todo e a parte, o poema e a estrofe”<sup>66</sup>, plausíveis para caracterizar o poema em questão.

Após apresentar as características principais do poema, podemos estabelecer, *a priori*, no plano da forma, os seguintes níveis de correspondência entre o texto-fonte e sua contraparte na língua-alvo:

~ / ~ ~ ~ / ~    ~ / ~ ~ ~ / ~	~ / ~ ~ ~ /    ~ / ~ ~ ~ /
soneto de alexandrinos	alexandrino arcaico ou espanhol
doppio settenario	hemistíquos hexassilábicos

Examinemos agora a tradução:

### OS ROSTOS DOLOROSOS

Nos rostos dolorosos, nas frentes pacientes  
brilha quietamente efuso, um palor da Alba  
e nos olhos estagna a paisagem dealba  
dos burgos que divagam à sombra dos poentes.

Como uma velha senda, encavam-lhe as olheiras,  
corroída por chuvas sem fim e silenciosas;  
e os lábios que um obscuro poder, como o das rosas  
mortas nos livros, rasga, falam sobre quimeras.

Na fronte roça às vezes uma carícia de alas;  
A morte? – E, como um breve interstício de opalas  
que se abre em meio a nuvens misteriosas, os olhos

entrevêem o escorço de um burgo florido  
maravilhosamente. O coração e os joelhos  
tremem. E o lábio exangue murmura: Oh, o Infinito!

5

10

<sup>66</sup> BRITTO, P.H. “Correspondências estruturais em tradução...”, 57.

Comecemos, inicialmente, pelos aspectos formais da composição, dispostos na segunda tabela referente ao poema de Ceccardo (anexo). Com relação ao esquema rímico, consegui manter a distribuição de rimas interpoladas, conforme o original: *abba, cddc, eef* e *gfg*. de modo que o esquema de rimas da tradução corresponde exatamente ao do texto-fonte, sem a inserção de rimas imperfeitas.

No plano métrico, mantive o contrato métrico do poema ao optar pelo alexandrino arcaico, ou espanhol, que me permitiu manter a cesura átona no primeiro hemistíquio, sempre em versos graves. Assim como o *doppio settenario*, que dá forma ao alexandrino italiano de origem francesa, o chamado alexandrino arcaico resulta também da junção de dois versos de seis sílabas, mas sem observar a técnica francesa na ligação dos hemistíquios. Por essa razão, o alexandrino arcaico se torna um verso hipermétrico, com possibilidades variadas de sílabas, de doze ou mais. Estilo este bastante comum na poesia espanhola e que, mesmo que não tenha sido praticado com muita frequência na poesia portuguesa, foi largamente usado por nossos românticos, entre eles Castro Alves. Poderia ter optado pelo alexandrino clássico, uma opção viável e tentadora, mas como os versos do 1º hemistíquio do original não finalizavam com uma cesura tônica em palavra aguda ou com uma cesura tônica induzida por sinalefa em palavra grave, necessários para elidir com o hemistíquio seguinte, o alexandrino arcaico acabou sendo a única opção possível para se conseguir um nível de correspondência adequado entre o texto-fonte e o texto-alvo. Assim, se tivesse optado pelo alexandrino clássico, perderia as características do *settenario doppio*, que permite o uso de versos esdrúxulos e graves no 1º hemistíquio, sem necessidade de elisão entre as partes.

Já quanto aos versos esdrúxulos do 1º hemistíquio do original, que somam três ao total (vv. 4, 5 e 11), não foi possível mantê-los, embora isso não tenha gerado qualquer desvio na estrutura do 1º hemistíquio da tradução, disposto em hexassílabos exatos.

Em relação à pauta acentual, mantive o ritmo jâmbico que caracteriza grande parte do poema, de modo que os acentos principais recaem na 2ª e 6ª sílabas (jâmbico), variando com o ritmo anapéstico (3-6) que dá tom a pelos menos seis hexassílabos, seguidos, em menor grau, dos ritmos trocaico-jâmbico (1-4-6) e trocaico-dáctilo (1-3-6). A distribuição desses ritmos está aproximadamente reconstruída na tradução, assim como as cesuras, conforme mostra a tabela [3].

Mas há um detalhe que ajuda a manter essa característica pauta acentual em pelos menos seis hemistíquios no original, cuja escansão resulta difícil de se aplicar, se não atentarmos ao pormenor. Para manter o esquema rímico, Ceccardo utiliza uma série de diéreses, porém, sem identificar o sinal [ˊ], um recurso, aliás, bastante usado pelos poetas de sua geração, inclusive



por ele mesmo em outros poemas; o alongamento silábico é freqüente na poesia como recurso métrico. Essa “liberdade poética” permitiu que ele não só mantivesse o contrato métrico do alexandrino, como também o ritmo jâmbico e anapéstico que dá o passo à composição, já que todas as “diéreses” são aparentemente acentuadas. São quatro no original. É preciso acompanhar a tabela; aqui grafarei a provável tônica dessas palavras, que podem variar: *quietamente* (v. 2), *visione* (v. 3), *silenziose* (v. 6) e *misteriose* (v. 11). Na tradução, também me vali desse recurso, na expressão *pacientes* (v. 1). Considerando o uso da diéreses, o poema apresenta apenas uma irregularidade métrica, no v. 10, 2º hemistíquio, *spiraglio d’opale*, que apresenta tônicas em 2ª e 5ª, sendo, portanto, um *senario*, correspondente ao pentassílabo, na métrica portuguesa. Na dificuldade de fechar o v. 12, 2º hemistíquio, da tradução, vali-me do mesmo recurso: “de um burgo florido”, cujas tônicas recaem na 2ª e na 5ª sílabas, ou seja, um típico pentassílabo.

Passemos agora à análise do conteúdo, averiguando as perdas e ganhos alcançados na tradução.

No poema de Ceccardo, os elementos principais que dão o sentido do texto, são: entre os nomes: *volti*, *pallor*, *Alba*, *visione*, *tramonti*, *chimere*, *morte*, além de *occhiaie*, *fronte*, *cuore*, *ginocchi* e *labbro*; em português, mais uma vez as correspondências semânticas se deram em um nível bastante alto, inclusive de modo aliterante. Já os verbos *brillare*, *ristagnare*, *incavarsi*, *straziare*, *tremare* e *mormorare*, por exemplo, foram literalmente mantidos na tradução, preservando as assonâncias em [a]. Porém, há um desvio e uma perda, onde minha tradução não apresenta correspondência com o original: primeiro, o verbo *sognano* (v. 4), peça fundamental que carrega consigo também o sentido do original, foi, por exigências de metro para fechar o 1º hemistíquio, modificado e traduzido por “divagam”, uma acepção possível, por estar no mesmo campo semântico, mas que proporcionou um deslocamento, uma vez que, quando se sonha, não necessariamente se vaga, ainda mais de modo desvairado. Em segundo lugar, onde no original lemos, literalmente, *Trema il cuore e i ginocchi* (v. 11), na tradução perdeu-se o “treme”, que é compensado no verso seguinte, pela reiteração presente no próprio original, quando se lê, não sem um violento *enjambement*: “O coração e os joelhos / tremem” (vv. 13 e 14).

No que diz respeito aos adjetivos mais relevantes do poema, como *dolorosi*, *silenziose*, *oscuro*, *Infinito*, foram mantidos, salvo *infinite* (v. 6) que de adjetivo passou à condição de locução adjetiva, traduzido por “sem fim” na tradução. O mesmo ocorreu com os advérbios *quietamente* (v. 2) e *talor* (v. 9), que foram mantidos, com exceção desse último, levemente deslocado na tradução, sendo posposto ao sujeito e ao verbo que no original lhe procedem.

Quanto à sintaxe, houve uma modificação significativa no interior dos vv. 5 e 6, uma vez que procurei preservar a estrutura de cada um, sem causar inversão na ordem dos mesmos por exigências formais. No v. 5 inseri um hipérbato, ao inverter a disposição de um membro desse verso para que ambos os hemistíquios encerrassem com tônica na 6ª sílaba: onde se lê, literalmente: *Abaixo, as olheiras se encavam como uma velha senda / que corroeram infinitas chuvas silenciosas*, na tradução resultou “Como uma velha senda, *encavam-lhe as olheiras*, / corroída por chuvas sem fim e silenciosas”. O uso do hipérbato (grifado) permitiu separar os elementos que constituíam o sintagma no original “Como uma velha *senda corroída* por chuvas...”, interpondo outros que determinaram uma estrutura irregular no verso (irregular, é óbvio, em relação à norma culta); na verdade, a figura de significado é um recurso usado para preservar a harmonia da forma, que é o que tentei fazer. O v. 6, por sua vez, teve toda a estrutura sintática modificada para “suster” também os dois hemistíquios: enquanto no original temos: *cui rosero infinite piogge silenziose* (pron.rel. + verbo + adjet. + subst. + adjet.), em português, lemos: “corroídas por chuvas sem fim e silenciosas” (verbo + prep. + subs. + locução adjetiva + art. + adjet.). Por fim, não houve nenhuma mudança mais significativa na sintaxe e também não houve alteração na pontuação.

### 3.6 A *Quimera*, de Dino Campana

Dos poemas de Dino Campana, *A noite* (excerto), *A Quimera* e *La petite promenade du poète*, apresentados na antologia, optei por analisar a tradução de *A Quimera*, que representa uma das composições mais conhecidas e traduzidas do poeta, e que condensa, em parte, seu complexo imaginário poético. No poema em versos livres, Campana delineia um quadro excepcional da condição do poeta que se vê capturado por um mistério impenetrável, neste caso, uma *quimera*, figura mítica portadora de paradoxos, que lhe provoca uma reação de incerteza não necessariamente penosa ou ansiosa, mas de fascínio, condição própria de um poeta simbolista. Estes são elementos importantes que determinam a estrutura e a semântica do poema.

Comecemos com a transcrição do texto original:

#### LA CHIMERA

Non so se tra roccie il tuo pallido  
Viso m'apparve, o sorriso

Di lontananze ignote	
Fosti, la china eburnea	
Fronte fulgente o giovine	5
Suora de la Gioconda:	
O delle primavere	
Spente, per i tuoi mitici pallori	
O Regina o Regina adolescente:	
Ma per il tuo ignoto poema	10
Di voluttà e di dolore	
Musica fanciulla esangue,	
Segnato di linea di sangue	
Nel cerchio delle labbra sinuose,	
Regina de la melodia:	15
Ma per il vergine capo	
Reclino, io poeta notturno	
Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,	
Io per il tuo dolce mistero	
Io per il tuo divenir taciturno.	20
Non so se la fiamma pallida	
Fu dei capelli il vivente	
Segno del suo pallore,	
Non so se fu un dolce vapore,	
Dolce sul mio dolore,	25
Sorriso di un volto notturno:	
Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti	
E l'immobilità dei firmamenti	
E i gonfi rivi che vanno piangenti	
E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti	30
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti	
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.	

(*Canti Orfici*, 25-26)

Pela estrutura típica, temos aqui um poema em versos livres, ou seja, um verso que não entra nos esquemas métricos tradicionais, mas no simbolismo e na poesia moderna. São livres porque não se baseiam em um número fixo de sílabas e podem ser aplicados a diversas possibilidades métricas, o que não significa dizer que não possam ser escandidos, uma vez que apresentam uma cadência, um ritmo, além de um variável esquema de rimas<sup>67</sup>. O poema é estruturado da seguinte maneira: são 32 versos, com ritmos diversos variando entre jâmbico e anapéstico, comuns nesse tipo de poesia. É um tipo de verso por característica anisossilábico, pois forma, sob uma estrutura regular, um número de sílabas mínimo ou máximo, determinando um comprimento variável do verso, distribuído em versos longos e curtos.

<sup>67</sup> Cavalcanti Proença em *Ritmo e poesia* destaca que “as regras que pretendemos estabelecer para a métrica tradicional valem, até certo ponto, também para o verso livre. Isso, porque essa liberdade existe apenas para a associação de células métricas. Estas permanecem as mesmas, pois sua extensão repousa num motivo inalienável, isto é, nas possibilidades da voz humana”. Em PROENÇA, *op. cit.*, 96.

Quanto aos elementos de significado, vejamos o que nos revela a quimera campaniana. A composição é considerada uma das mais célebres de Campana e a que mais se aproxima da idealização da figura feminina, na obra do poeta. Mas, ao contrário do que nos diz a mitologia grega acerca do mítico monstro oriundo da Anatólia, no poeta marradino o mito adquiri um caráter alegórico distinto: aquele da mulher que tem como virtude assumir vários aspectos, entre elas a Poesia<sup>68</sup>. A identificação da poesia como quimera relaciona-se com a ambigüidade da própria poesia, que pode assumir uma infinidade de formas.

O poema inicia em tom hipotético, quando o poeta diz não saber se viu entre as rochas o pálido rosto da Quimera ou se apenas um vago sorriso seu conseguiu distinguir, já que ela lhe aparece antes como um enigma, uma imagem indefinida e distante. O *incipit* encerra consigo o tema fundamental do poema, com a expressão “não sei”, reforçado pelas anáforas nos vv. 21 e 24, que indica uma expressão própria do significado da Quimera, isto é, sonho vão, utopia. O que não impede o poeta de tentar compreender o sentido do sorriso enigmático e leonardesco da mítica figura, porque talvez alguma coisa ela lhe quisesse anunciar. Frente à imagem ainda imprecisa, quando sua ânsia se ofusca e se torna cada vez mais obscura, diz-se ser poeta noturno e estar entregue ao seu devir taciturno.

Mas a Quimera, às vezes evocada como Gioconda, mostra-se como uma presença que impede toda tentativa de captura e compreensão, impossível de ser “revelada”, embora o poeta insista em desvendar o desconhecido, o ignoto, que o atrai irremediavelmente. Trata-se, em suma, de uma espécie de idealização da mulher na figura da Quimera e da Poesia. E, de fato, ambas as leituras são possíveis, porque essas se sobrepõem e se identificam, em parte, uma com a outra.

Vimos, portanto, o padrão rítmico do poema e sua estrutura geral, além do conteúdo. Agora, é preciso saber de que maneira essa estrutura pode ser reproduzida na tradução, visto se tratar de um poema cujos versos apresentam maior liberdade métrica, o que, por extensão, parece oferecer ao tradutor maior liberdade de escolha, no sentido de manter não uma tradução mais “literal”, porém mais “rítmica”. Assim, no plano da forma, podemos estabelecer os seguintes níveis de correspondência entre o protótipo, o texto original, e a recriação lingüística deste, a tradução:

verso libero	verso livre
versos longos e curtos	versos longos e curtos

<sup>68</sup> Segundo a crítica de Renato Martinoni em CAMPANA, *op. cit.*, 159-160.

Passemos agora à tradução seguida de sua análise:

### A QUIMERA

Não sei se entre as rochas o teu pálido	
Rosto me apareceu, ou sorriso	
De distâncias ignotas	
Foste, a pendente ebúrnea	
Fronte fulgente ó jovem	5
Sóror da Gioconda:	
Ó das primaveras	
Apagadas, por teus míticos palores	
Ó Rainha ó Rainha adolescente:	
Mas por teu ignoto poema	10
De volúpia e de dor	
Música menina exangue,	
Marcado por uma linha de sangue	
No círculo dos lábios sinuosos,	
Rainha da melodia:	15
Mas pela virgem cabeça	
Reclinada, eu poeta noturno	
Velei as estrelas vívidas nos pélagos do céu,	
Eu por teu doce mistério	
Eu por teu devir taciturno.	20
Não sei se a chama pálida	
Foi dos cabelos o vivente	
Sinal do seu palor,	
Não sei se foi um doce vapor,	
Doce sobre a minha dor,	25
Sorriso de um rosto noturno:	
Olho as brancas rochas as mudas fontes dos ventos	
E a imobilidade dos firmamentos	
E os tímidos riachos que vão em lamentos	
E as sombras do labor humano curvas lá nas colinas algentes	30
E ainda por tenros céus distantes claras sombras correntes	
E ainda te chamo te chamo Quimera.	

Examinemos, em primeiro lugar, os aspectos referentes à forma do poema (ver tabela). Quanto à disposição das rimas, a composição não apresenta um esquema fixo, mas 13 dos 32 versos rimam entre si, característica essa que foi mantida na tradução. São eles: os vv. 12 e 13 (“exangue” e “sangue”), 17, 20 e 26 (“noturno”, “taciturno” e outra vez “noturno”), e as seqüências rímicais 23, 24 e 25 (“palor”, “vapor” e “dor”), 27, 28 e 29 (“ventos”, “firmamentos” e “lamentos”) e 30 e 31 (“algentes” e “correntes”). A única diferença entre a tradução e o original, se deu nas últimas duas seqüências rímicais, em que o texto-fonte apresenta apenas uma, ao dispor rimas no sufixo formador de adjetivos *-ento*, ao contrário da tradução, que finaliza a última seqüência com versos rimados no participípio presente *-ente*.

No plano métrico, em relação à pauta acentual, procurei manter os ritmos mais predominantes que subjazem à estrutura do poema escrito em versos livres, isto é, jâmbico e anapéstico, conforme nos mostra a tabela. Porém, por se tratar de um verso livre, há a ocorrência de outros pés métricos, não tão fundamentais, mas que auxiliam na cadência do poema, assim como há, obviamente, algumas irregularidades métricas, quase impossíveis de se escandir de forma satisfatória, uma vez que se sucedem, na maioria das vezes, de modo imprevisível, devido ao comprimento de alguns versos que ultrapassam quinze sílabas ou variam de acordo com a tonificação dos acentos secundários.

Se acompanharmos a tabela [3], veremos que, do lado esquerdo, temos a pauta acentual do original, onde se constata a predominância dos acentos binários e ternários; o mesmo ocorre com a tradução. Como vemos, o ritmo é variável, exigindo, muitas vezes, acentuação secundária que pode recair em qualquer intervalo de uma seqüência de átonas, determinando, assim, uma oscilação de ritmo. E isso me parece comum nas composições em versos livres, sobretudo no caso da poesia simbolista. Pois, conforme postula com acerto Angelo Marchese, “il *vers libre* fu teorizzato e usato daí simbolisti francesi (Rimbaud, Verlain, a altri) come il più adeguato ad esprimere, fuori di ogni schema, la proteiforme tensione ritmica della parola”<sup>69</sup>. E é isso o que Campana faz. De modo que essa tensão rítmica das palavras parece acompanhar o complexo ritmo das muitas formas que um verso livre pode tomar.

Aponto para algumas características do poema em questão que foram mantidas na tradução: a variação no número de versos de medidas diversas, de hexassílabos a dodecassílabos a versos com mais de quatorze sílabas; o jogo de aliterações, sobretudo em [s], [t], [f] e [p], bastante recorrentes ao longo do poema, e de assonâncias, como em [a], [e] e [o], embora, conforme também aponta Britto, este resultado foi, na maioria dos casos, “fruto do acaso ou do inconsciente”<sup>70</sup>; os *enjambements* que, alternados de modo regular aos sinais de pontuação, produziram, como no original, um ritmo marcado, contribuindo para dar mais musicalidade aos versos, assim como a preservação das pausas no interior dos versos, que exercem quase a mesma função de uma cesura (vv. 2, 4, 8, 17, entre outros); e, por fim, teríamos ainda a possibilidade de averiguar a distribuição de versos longos e curtos, no caso de uma correspondência em segundo nível, mas os versos foram mantidos, muitas vezes com o mesmo número de sílabas e mesma pauta acentual.

Com base na análise textual antes apresentada, passemos agora ao estudo da semântica do poema, para saber de que maneira o original foi reproduzido na tradução.

<sup>69</sup> MARCHESE, *op. cit.*, 286.

<sup>70</sup> BRITTO, “Para uma avaliação mais objetiva...”, 05.

Os elementos centrais do poema são, a começar pelos nomes e verbos: em italiano, *viso, sorriso, fronte, suora, regina, poema, musica, melodia, poeta*, etc., sendo todas as expressões mantidas na tradução, inclusive o arcaísmo em “sórór” (v. 6), além do verbo *chiamare*, que encerra o poema em modo simétrico, tanto no original quanto na tradução (v. 32): um ritmo binário jâmbico seguido de três ritmos ternários anapésticos (2-5-8-11). O mesmo ocorreu com os adjetivos, não ocorrendo nenhuma perda ou substituição genérica, com exceção de *piangenti*, vertido por “lamento” para preservar o esquema rímico em *-ento*, tornando o que era antes um adjetivo, um substantivo, sem que isso acarretasse qualquer desvio do sentido original do verso que, em outras palavras, fala de “riachos que seguem seu curso como se chorassem”. Quanto à estrutura sintática do poema, não houve nenhuma mudança.

### 3.7 *Sono de nuvem*, de Arturo Onofri

*Partida, Alvorada* e *Sono de nuvem* são os textos que compõem a breve antologia de Arturo Onofri exposta no 1º capítulo. Para a análise, selecionei a última composição, que melhor condensa a fase simbolista do poeta, de influência mallarmeana. O poema evidencia a tentativa de Onofri por uma “poesia pura”, mais livre, que tornasse possível a fixação do evanescente, de sensações e idéias que a linguagem poética de seu tempo havia esquecido, e na qual emana um sentido profundo de misticismo e de inclinação às coisas pertencentes ao mundo natural. É um poema livre, escrito já na fase de consolidação do modernismo italiano, e que mesmo assim se distingue pela novidade das imagens, além da apurada seleção do vocabulário e da consistência do ritmo; elementos importantes que devem ser levados em conta na sua tradução.

Eis a transcrição do texto original:

#### SONNO DI NUVOLE

Impallidisce il cielo, appannato d'un velo di rosa nella brezza leggera che non fa chiuder foglia di mimosa ed osa	5
dalle palpebre stanche della sera destar le prime stelle in un occhieggiar vivido, che varia quasi per ciglia invisibili, d'aria. Chi fra i rami bisbiglia?	10
Chi sogna già, se ancora	

c'è tanta luce vermiglia  
 che sembra un'aurora?  
 Qualcuno qui presso già dorme,  
 alitando in brusii vaghi notturni; 15  
 e laggiù quelle stanche nuvolette,  
 piene di sonno, lente  
 calano in rosee torme  
 dalle cerulee vette  
 per adagiarsi mollemente 20  
 lungo i fianchi della montagna  
 che si ruga d'ombre violette.  
 Dormiranno un sonno magico  
 sui giacigli delle selve  
 nella luce argentea che stagna 25  
 placidamente fino all'alba  
 sotto la luna scialba.

(Arioso, 65)

Tal como o poema anteriormente analisado, temos aqui um poema livre, composto de 27 versos com variável número de sílabas, de hexassílabos a hendecassílabos, o que o torna um poema de versos caracteristicamente anisossilábicos. Apesar da estrutura “livre”, o poema apresenta 10 jogos rimicos, além de cinco versos brancos, isto é, não rimados, sendo o ritmo geral ditado pela predominância de jambos e anapestos, e, em menor grau, por dáctilos, ao início de alguns versos (ver Tabela [1]). O verso livre, de acordo com a concepção simbolista e em Onofri, não supõe uma perda da musicalidade do poema, senão um enriquecimento da mesma, em favor de um ritmo mais sutil e complexo frente ao compasso uniforme do verso tradicional, pois, nesse tipo de verso, o poeta pode criar o seu próprio ritmo.

Examinemos agora o plano semântico. O poema descreve uma paisagem vespertina, no momento em que o pôr-do-sol se aproxima e o céu se torna pálido, *ofuscando-se* de rosa. Um vento leve acaricia a natureza, sem mover qualquer planta, enquanto que estrelas começam a aparecer na grande abóbada do céu. Uma paz infinita reina em todos os espaços e sobre a terra que se prepara ao sono noturno; no alto, algumas nuvenzinhas cansadas descem ao longo da encosta da montanha em busca de um lugar, de um leito, para descansar sob a luz intensa do luar, enquanto a aurora não chega. É o sono das nuvens.

O poeta exprime, através de imagens naturais, e de maneira vaga e fluída, as sensações de uma vida oculta (que pode ser a do próprio poeta) que, murmurando entre as plantas e exalando vagos ruídos, ainda sonha ao cair da noite, enquanto o sono invade todos os seres imersos naquela paisagem impressionista.

Essas são, portanto, as características principais, no plano da forma e do conteúdo, do texto original. Resta agora saber como essa estrutura será mantida na sua contraparte, a



tradução. Ao procurar preservar os elementos mais visíveis e regulares da composição, é possível estabelecer, mesmo se tratando de um poema em versos livres, os seguintes níveis de correspondência:

verso líbero	verso livre
versos longos e curtos	versos longos e curtos

Examinemos agora a tradução:

### SONO DE NUVENS

Empalidece o céu, ofuscado por um véu de rosa na brisa ligeira que não faz mover folha de mimosa e ousa	5
pelas pálpebras da noite inteira despertar as estrelas em um olhar vívido, a variar quase por cílios invisíveis, do ar. Quem entre os ramos murmura?	10
Quem sonha, se ainda agora a luz vermelha perdura parecendo uma aurora? Alguém perto a dormir está, exalando vagos ruídos noturnos; e abaixo as nuvens cansadas e lentas, cheias de sono, caem em róseos bandos lá por cerúleas enfestas	15
p'ra suavemente se acomodarem ao longo dos flancos da montanha que se enche de sombras violetas. Dormirão um sonho mágico sobre os leitos das florestas na luz argêntea que estagna placidamente até a alba sob a lua dealba.	20 25

Analisemos, em primeiro lugar, os aspectos formais, esquematizados na segunda tabela referente a esta composição. Com relação à rima, consegui manter os 10 jogos rítmicos presentes no original; quanto ao ritmo, dos 27 versos, que variam de pentassílabos a decassílabos, com predominância de jambos e anapestos, 7 apresentam a mesma pauta acentual e 17 o mesmo número de sílabas, considerando, para isso, a perda de um cômputo. Também não precisei baixar o nível de correspondência para versos curtos e longos, que seria uma última opção, neste caso, desnecessária.

A fim de evidenciar de que maneira o léxico do original foi reconstruído na tradução, passemos agora à análise do conteúdo semântico do poema.

Através do uso de palavras e expressões que criam uma atmosfera vaga e eterizante, caracterizada por impressões subjetivas e/ou sensoriais, Onofri elegeu vocábulos que pertencem ao mesmo campo semântico, sobretudo de ordem natural. Entre os substantivos, os elementos centrais são: *cielo, brezza, sera, stelle, aria, aurora, nuvolette, vette, montagna, alba* e *luna*; em português, os mesmos elementos foram mantidos de forma satisfatória, com exceção de *nuvolette*, transliterada pela forma não diminutiva da expressão: “nuvens”.

A única perda, nesse plano, se deu com a supressão do vocábulo *prime* (v. 7), que não consta na tradução por exigência métrica e de ritmo. Entre as vozes verbais, o verbo *c’è* seguido do advérbio *tanta* (v. 12) foi traduzido por “perdurar”, para o mantimento da rima entre os vv. 10 e 12, uma leitura possível, pois enquanto no original a luz do crepúsculo ainda é bastante visível (“há tanta luz vermelha”), na tradução a mesma luz crepuscular ainda perdura, sendo também visível; já o verbo “cair” foi deslocado do v. 18 para o v. 17, na tradução, também devido ao esquema de rimas.

Quanto aos adjetivos, ocorreram perdas e variações significativas: primeiro, o adjetivo *stanche* (v. 6) foi omitido e substituído pelo adjetivo “inteira” por causa da rima entre os vv. 3 e 6; a variação (que pode ser lida como um alongamento) seguida de perda deslocou o adjetivo que qualificava a expressão “pálpebras cansadas” passando a adjetivar a expressão “noite inteira”, uma perda considerável; houve também um deslocamento, o adjetivo “lentas” foi desviado do v. 17 no original para o v. 16, na tradução, para o mantimento da rima entre os vv. 17 e 18, sem que fosse preciso omiti-lo; portanto, um desvio necessário que preservou o vocábulo cunhado no texto original. Entre os advérbios, apenas uma observação: o advérbio *laggiù* (v. 16), traduzido pelo equivalente “lá embaixo”, teve o seu primeiro termo deslocado do v. 16 para o v. 18, por efeitos rítmicos entre os vv. 14 e 18, o que gerou uma forte anástrofe no interior dos versos além da quebra da locução adverbial “lá embaixo”; contudo, essa escolha não acarretou qualquer perda nessa passagem do texto original.

Não houve também nenhuma mudança sintática de relevo, com exceção da anástrofe entre os vv. 14 e 18, antes citada, ou alteração na pontuação.

### 3.8 *Despertar*, de Carlo Michelstaedter

São as três composições que integram a breve antologia de Carlo Michelstaedter apresentada no 1º capítulo: *A noite*, *O canto das crisálidas* e *Despertar*. Selecionei para análise a última, que representa um dos momentos mais altos da filosofia trágica e poética do autor. Para Michelstaedter, tanto a poesia quanto a filosofia precisam se direcionar para a revelação da essência profunda da vida, e *Despertar* permite um olhar atento sobre tais questões. Ali, o estranhamento no que diz respeito ao real, que induz a um contragolpe interiorizante no qual o real se desmantela ou se regenera em novas formas, é a mesma atitude, levada à exasperação, que encontramos na poesia dos simbolistas franceses. E esses elementos exercem um papel importante na estrutura do poema.

Passemos, então, à análise do texto original:

#### RISVEGLIO

Giaccio fra l'erbe sulla schiena del monte, e beve il sole il mio corpo che il vento m'accarezza e sfiorano il mio capo i fiori e l'erbe ch'agita il vento	5
e lo sciame ronzante degli insetti. - Delle rondini il volo affaccendato segna di curve rotte il cielo azzurro e trae nell'alto vasti cerchi il largo volo dei falchi...	10
Vita?! Vita?! qui l'erbe, qui la terra, qui il vento, qui gl'insetti, qui gli uccelli, e pur fra questi sente vede gode sta sotto il vento a farsi vellicare sta sotto il sole a suggerire il calore sta sotto il cielo sulla buona terra questo ch'io chiamo «io», ma ch'io non sono. No, non son questo corpo, queste membra prostrate qui fra l'erbe sulla terra, più ch'io non sia gli insetti o l'erbe o i fiori o i falchi su nell'aria o il vento o il sole. Io son solo, lontano, io son diverso - altro sole, altro vento e più superbo volo per altri cieli è la mia vita...	15
Ma ora qui che aspetto, e la mia vita perché non vive, perché non avviene? Che è questa luce, che è questo calore, questo ronzar confuso, questa terra, questo cielo che incombe? M'è straniero l'aspetto d'ogni cosa, m'è nemica questa natura! basta! voglio uscire da questa trama d'incubi! la vita! la mia vita! il mio sole!	20 25 30

Ma pel cielo

montan le nubi su dall'orizzonte, 35  
 già lambiscono il sole, già alla terra  
 invidiano la luce ed il calore.  
 Un brivido percorre la natura  
 e rigido mi corre per le membra  
 al soffiare del vento. Ma che faccio 40  
 schiacciato sulla terra qui fra l'erbe?  
 Ora mi levo, che ora ho un fine certo,  
 ora ho freddo, ora ho fame, ora m'affretto,  
 ora so la mia vita,  
 che la stessa ignoranza m'è sapere - 45  
 la natura inimica ora m'è cara  
 che mi darà riparo e nutrimento,  
 ora vado a ronzar come gl'insetti. -

(Poesie, 69-70)

Temos aqui um poema leopardiano, composto de 48 versos hendecassílabos brancos, alternado com pentassílabos e heptassílabos, mediante o uso de versos graves. Do ponto de vista estrutural, é dividido em duas estrofes que o “separam” em duas partes, não distintas entre si: a primeira apresenta 33 versos, e a segunda, 15 versos. Por se tratar de um *endecassilabo scioltto*, não possui rimas ou estrofes fixas, sendo o único verso italiano que pode ser usado independentemente de esquemas rítmicos pré-determinados. Contudo, se observarmos o ritmo dos versos (ver tabela Michelstaedter [1]), veremos que apresenta uma pauta de prevalência jâmbica com variantes anapésticas, além de acentos principais de 6ª e 10ª, o que o torna uma composição, nesse plano, bastante regular.

Vejam os agora a semântica do poema. O lugar onde ocorre o evento narrado é a colina de São Valentim, localizada nos arredores de Gorizia. Após um passeio pela colina, o poeta se deita sobre a relva para uma pausa idílica, enquanto sente seus sentidos se abrirem à plenitude da vida, à natureza ao redor. Seu olhar está dirigido para o céu, em direção às regiões mais distantes onde planam os falcões. Mas, não obstante a sensação de bem-estar, uma sensação de esmagamento logo lhe invade quando, ao olhar as regiões mais infinitas do céu, se questiona acerca da vida, da sua vida. E apesar da íntima fusão do eu lírico com a terra, com os insetos, com os pássaros, com o sol e o vento, ao seu redor se insinua a dúvida sobre a consistência empírica e sensorial deste mesmo “eu” com respeito a outro “eu” mais transcendental quanto inalcançável, pois o que ele chama de “eu”, não é “ele”.

Percebe-se aqui que o sujeito corpo/eu, elevado às alturas pela visão circundante, mas prostrado no chão devido à força de gravidade, vive uma dissociação entre aquela languidez dos sentidos de antes e o impulso ideal para um mundo superior, de liberdade e beleza de espírito. É nesse momento que afirma ser sozinho e diferente, e assim, altivo, anseia por voar

em outros céus, porque essa é a sua vida. Mas esse impulso ideal, místico, resulta falho, uma espera de vida de alguém despido da sua consistência de sujeito e suspenso na espera de um acontecimento que não sucede, ao ponto que os aspectos mais comuns das coisas do mundo se lhe revelam misteriosos e a própria natureza se lhe torna inimiga, e ele seu refém. Então, tudo se esvai, e o afastamento parece ser total e a cisão irreparável, até a pergunta derradeira: “por que minha vida não acontece?”

Após a pausa da 1ª estrofe, e adentrando já a 2ª, com a chegada do crepúsculo vespertino, um arrepio lhe percorre o corpo desfazendo todo o encantamento do momento antes vivido. Aqui se dá a passagem da natureza ao sujeito corpo/eu, que adverte a si mesmo, não sem outra forte inquirição, a necessidade do próprio corpo de sentir frio e fome. E assim, o poeta se apressa, pois sabe que tem um destino certo, sabe que a mesma ignorância já conhece, e sabe que a natureza lhe dará abrigo e sustento. Resta-lhe, pois, “zumbir como os insetos”.

Para Michelstaedter, entre o sujeito poético e a realidade parece haver um abismo, ou melhor, o sujeito poético sempre se encontra agarrado às margens da realidade como se estivesse à beira de um abismo; não tem nada para lamentar deste mundo ou mesmo salvar dele. De modo que o poema, “lungi dall’aprirsi all’immedesimazione panica con la natura, risulta pervaso dalla spiritualità più antidannunziana che sia possibile immaginare”. E ali, “se la terra è sentita come estranea e traditrice, il cielo non é meno distante, e il ‘risveglio’ dall’essere inautentico è, almeno per ora, impossibile”<sup>71</sup>.

Vimos, pois, o padrão métrico e rítmico geral da composição, assim como os elementos de sentido. Mantendo a mesma estrutura de análise estabelecida até aqui, é preciso saber de que modo as características da *letra* do original podem ser mantidas na tradução. Por se tratar de um poema em versos brancos, que apresenta apenas jogos de aliterações e assonâncias internas, podemos estabelecer os seguintes níveis de correspondência entre ambos os textos, atentando às células métricas:

~ ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ / ~	~ ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ /
endecassilabi sciolti (uso leopardiano)	decassílabos brancos
<i>ictus</i> em 6ª e 10ª	heróico e martelo-agalopado

<sup>71</sup> Segundo a crítica de Sergio Campailla em: MICHELSTAEDTER, *op. cit.*, 18.

Examinemos agora a tradução:

### DESPERTAR

Jazo na relva  
 no declive do monte, e o sol se embebe  
 do meu corpo que o vento acaricia  
 e roçam-me a cabeça ervas e flores  
 que agita o vento 5  
 e o enxame sibilante dos insetos. -  
 O azafamado vôo das andorinhas  
 de curvas rotas marca o céu azul  
 e no alto traz em círculos o longo  
 vôo dos falcões... 10  
 Vida?! Vida?! aqui a relva, aqui a terra,  
 aqui o vento, os insetos, aqui os pássaros,  
 e mesmo entre eles sente goza vê  
 fica sob o vento a se beliscar  
 fica sob o sol a sorver calor 15  
 fica sob o céu sobre a boa terra  
 esse que eu chamo “eu”, mas que eu não sou.  
 Não, não sou esse corpo, esses membros  
 na relva aqui prostrados sobre a terra,  
 mais que eu possa insetos ser ou relva 20  
 ou flores ou falcões ou o vento ou o sol.  
 Eu sou só, sou distante, diferente -  
 outro sol, outro vento, e mais soberbo  
 voar para outros céus é a minha vida...  
 Mas ora aqui o que espero, e a minha vida 25  
 por que não vive, por que não sucede?  
 O que é esse calor, e essa luz  
 esse zumbir confuso, essa terra,  
 esse céu que ameaça? Me é estrangeiro  
 de cada coisa o aspecto, me é inimiga 30  
 a natureza! basta! quero sair  
 desta trama de incubos! a vida!  
 a minha vida! o meu sol!

Mas pelo céu  
 sobem as nuvens desde o horizonte, 35  
 pois já tocam de leve o sol, da terra  
 já invejam o calor e a claridade.  
 Percorre a natureza um arrepio  
 e rígido me corre pelos membros  
 ao insuflar do vento. Mas que faço 40  
 comprimido na terra aqui na relva?  
 Ora me ergo, pois tenho um fecho certo,  
 tenho frio, tenho fome, e ora me apresso,  
 Agora sei a minha vida,  
 já que a mesma ignorância eu conheço - 45  
 agora a natureza me é querida  
 que me dará abrigo e mantimento  
 vou agora zumbir como os insetos. —

Analiseemos, em primeiro lugar, os aspectos formais do poema, recorrendo à tabela [2] disposta no anexo. Com relação ao esquema métrico-rítmico, foi possível manter a pauta acentual e o contrato métrico do original com poucas variações. O poema, composto originalmente em versos *endecassilabi sciolti*, foi traduzido por seu equivalente em português, isto é, em versos decassílabos brancos, com variantes heptassilábicas e tetrassilábicas nos vv. 1, 5, 10, 33, 34 e 44, que correspondem aos versos curtos da composição. O número de versos de ambas as estrofes (33 + 15), também está conforme o original, somando um total de 48 versos. Destes, 21 apresentam a mesma pauta acentual, dos quais se preservou o esquema rítmico geral distribuído em jambos e anapestos (ver tabela [3]), e os demais dentro do mesmo esquema métrico em versos de 10 sílabas.

Mas há observações importantes a se fazer nesse plano: primeiro, os vv. 33, 34 e 44 mantiveram o mesmo número de sílabas do original (7 e 4 sílabas), sem a perda de um cômputo, devido ao breve comprimento dos versos; escolha esta que não acarretou quaisquer perdas na estrutura rítmica, já que o padrão geral é determinado pelos versos decassílabos. Em segundo lugar, se levarmos em consideração somente o sistema métrico português, veremos que foi mantido não apenas a pauta exata de 21 dos 48 versos da composição, como também o mesmo contrato métrico em 34 versos, com acentos principais de 6ª e 10ª, próprias do estilo dantesco e petrarquesco, assim como do decassílabo heróico e da variante em martelo-agalopado, no sistema português. Na tradução, 19 versos são heróicos, conforme o original, seguido de 15 martelos-agalopados (14 no original), 3 sáficos (6 no original), 1 provençal (2 no original) e 1 jâmbico, conforme o original<sup>72</sup>. O único desvio importante, e que não consta no texto-fonte, diz respeito aos vv. 14, 15 e 16, que resultaram irregulares, no segmento 1-5-8-10<sup>73</sup>. Contudo, apesar da aparente irregularidade, vale lembrar que esses versos exercem um papel importante no sentido do poema, por apresentar três anáforas seguidas que servem para enfatizar o termo repetido “fica sob”. Deles tentei manter, ao menos, a mesma pauta acentual em 1-5-8-10, para dar um ritmo mais assimétrico à estrutura geral, evidenciando assim uma mudança significativa na estrutura do poema com base no sentido, que não consta no original.

Com base na análise textual antes apresentada, passemos agora à análise da semântica do poema, com o intuito de averiguar possíveis desvios, perdas e ganhos ocorridos no processo

<sup>72</sup> Vale lembrar que a nomenclatura entre ambos os sistemas métricos difere nesse sentido, pois enquanto temos, em italiano, um verso hendecassílabo com acentos principais de 6ª e 10ª, este aponta para o uso dantesco e petrarquesco, enquanto em português, para a mesma pauta acentual, temos um verso decassílabo heróico ou mesmo um martelo-agalopado, se este apresentar tônica na 3ª sílaba.

<sup>73</sup> De acordo com Cavalcanti Proença, que elenca mais de 20 segmentações possíveis para os versos de 10 sílabas, a segmentação 1-5-8-10 também é válida para o decassílabo. Cf. PROENÇA, *op. cit.*, 63.

de tradução. Em seguida, averiguaremos também como ficará a tradução desse poema vertido de modo literal, sem o mantimento “livre” da forma do original.

Em *Despertar*, os principais elementos de sentido foram preservados, o que não impediu que algumas expressões apresentassem variações significativas. Vamos a elas: entre os nomes, duas breves modificações de sentido: no v. 37, a expressão *luce* foi traduzida pelo equivalente “claridade”, e a utilizei para fechar o verso em dez sílabas; no v. 42, o vocábulo *fine* foi traduzido pelo derivado figurado “fecho”, em vez de “final”, por causa da tônica na 8ª sílaba; a expressão *fiori* foi deslocada do v. 20, no original, para o verso seguinte, na tradução, acarretando uma variação na estrutura interna; a única perda, nesse sentido, se deu com expressão *nell'aria* (v. 21), que não consta na tradução por exigências formais.

Entre os verbos, *vedere* (v. 13) foi posposto ao verbo “gozar” na tradução, ao contrário do original; o verbo *volare* (v. 25) foi traduzido pela forma infinitiva, ao contrário do original que segue na 1ª pessoa do singular, uma mudança desnecessária no plano métrico, mas que permitiu, a meu ver, uma melhor fluência ao texto-alvo; e, por último, o verbo *lambire* (v. 36) que foi vertido, por efeitos métricos, por “tocar de leve”, ocasionando um alongamento do sentido da expressão original com a perda do sentido poético, uma vez que o equivalente em português seria o verbo “roçar”.

No segundo nível de análise do sentido, temos os adjetivos e os advérbios. Entre os primeiros, ocorreram duas perdas: o adjetivo no plural *vasti* (v. 9) e o adjetivo *inimica* (v. 46) se perderam totalmente na tradução, em vista do contrato métrico dos respectivos versos; a perda desse último vocábulo é compensada na estrofe anterior, nos vv. 30 e 31, quando a mesma “natureza” é acusada de “inimiga”, o que não valida a perda mas a compensa. Já entre os advérbios, a variação sinonímica entre “agora e “ora” na tradução é visível a partir do v. 40, o que não ocorre com o original, que apresenta apenas uma única forma: *ora*.

Quanto à estrutura sintática dos versos, alguns sofreram ligeiras modificações em seu interior, sem qualquer perda do sentido ou alteração na ordem, como, por exemplo, os vv. 7, 27, 30 e 38. Não houve também nenhuma alteração na pontuação, sendo inclusive mantidas as pausas nos vv. 11, 29 e 40.

Mas, cabe ainda uma última “escolha”. E se tivesse optado por uma tradução mais literal, livre de exigências formais, flexível o bastante para exprimir todo o sentido do original, como resultaria? Pelo fato de *Despertar* ser uma composição que apresenta uma estrutura mais *sciolta*, isto é, mais “livre”, a resposta nada mais seria que uma tradução livre do mesmo poema, com base apenas no sentido:



## DESPERTAR

Estou deitado na relva  
na encosta do monte, e o sol bebe  
o meu corpo que o vento acaricia  
e roçam-me a cabeça ervas e flores  
que agita o vento  
e o enxame sibilante dos insetos. -  
Das andorinhas o vôo azafamado  
marca de curvas rotas o céu azul  
e traz no alto vastos círculos o longo  
vôo dos falcões...  
Vida? Vida? Aqui a relva, aqui a terra,  
aqui o vento, aqui os insetos, aqui os pássaros,  
e mesmo assim entre eles sente vê goza  
fica sob o vento fazendo-se beliscar  
fica sob o sol para sorver o calor  
fica sob o céu sobre a boa terra  
esse que eu chamo “eu”, mas que eu não sou.  
Não, não sou esse corpo, esses membros  
prostrados aqui na relva sobre a terra,  
mais do que eu possa ser os insetos ou a relva ou as flores  
ou os falcões lá no ar ou o vento ou o sol.  
Eu apenas sou, distante, sou diferente -  
outro sol, outro vento, e mais soberbo  
vôo para outros céus é a minha vida...  
Mas agora aqui o que espero, e a minha vida  
por que não vive, por que não acontece?  
O que é essa luz, o que é esse calor,  
esse zumbir confuso, essa terra,  
esse céu que ameaça? Me é estrangeiro  
o aspecto de cada coisa, me é inimiga  
essa natureza! basta! quero sair  
desta trama de incubos! a vida!  
a minha vida! o meu sol!

Mas pelo céu  
sobem as nuvens desde o horizonte,  
já roçam o sol, já da terra  
invejam a luz e o calor.  
Um arrepio percorre a natureza  
e rígido me corre pelos membros  
ao soprar o vento. Mas o que faço  
comprimido sobre a terra aqui na relva?  
Agora me levanto, pois agora tenho um fim certo,  
agora tenho frio, agora tenho fome, agora me apresso,  
Agora sei a minha vida,  
já que a mesma ignorância conheço -  
a natureza inimiga ora me é querida  
que me dará abrigo e sustento  
agora vou zumbir como os insetos.

Para finalizar, este segundo exemplo foi apenas para evidenciar como o tradutor pode determinar, *a priori*, a maneira como irá proceder na tradução de um texto poético específico (e, por conseguinte, na sua consequente análise), e como essa mesma escolha pode levar a tomada de decisões diversas, que certamente acarretarão implicações no plano da forma ou do conteúdo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da elaboração deste trabalho, que envolveu uma série de leituras e pressupostos teóricos, foi possível chegar a algumas considerações finais importantes, seja em relação ao modelo de análise de traduções poéticas aplicado, seja em relação ao projeto de tradução proposto, a antologia poética.

No primeiro caso, entre as muitas possibilidades e preceitos teóricos da tradução de textos poéticos que confrontei, optei por sistematizar e aplicar o modelo de análise proposto pelo estudioso da tradução Paulo Henrique Britto. Urgia analisar oito poemas das mais distintas formas, mas isto implicava dizer também que, na análise de um poema a outro, o formato se reiteraria, em vista da dimensão do “problema”, e pelo método possibilitar o exame de todos os elementos que dão forma a uma composição poética.

Feita a escolha, o modelo me serviu de instrumento para a leitura e consequente análise dos textos originais de modo bastante eficaz, sobretudo através do recurso das tabelas, provando sua viabilidade metodológica, além de demonstrar como é possível “utilizar o discurso racional para fazer avaliações e tecer considerações em torno de traduções”, neste caso, poéticas, e “chegar a uma conclusão baseada em fatos (não em impressões subjetivas e conceitos vagos) e expressa em argumentos lógicos”<sup>74</sup>, que foi, em suma, o que procurei fazer. E como na própria tradução poética, espero ter atingido, ao menos em parte, os resultados que gostaria com o modelo de análise que escolhi.

Em minha leitura das oito composições selecionadas e comentadas, e tendo em mente, ao mesmo tempo, que uma correspondência absoluta da forma rítmica era inalcançável, e que a leitura feita por mim da pauta acentual era suscetível de variação, acredito que consegui manter níveis de “correspondência estrutural” satisfatórios, tendo em vista as particularidades semânticas e as complexidades formais de cada texto vertido, que variaram de alexandrinos arcaicos a versos livres, ou, em outras palavras, do “velho” ao “novo”.

Ainda quanto ao modelo de Britto, este optou pelo conceito de “correspondência”, em vez de “equivalência” no processo de análise, uma proposta bastante pertinente para a tradução empregada neste trabalho, se considerarmos o estilo dos textos traduzidos que, em sentido poético, também falam de “correspondência”.

---

<sup>74</sup> BRITTO. P.H. “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”. *Terceira Margem*, v. X, 2006, 239-254.

Como resultado direto do trabalho de tradução aqui apresentado, apenas considero que o conceito de “perda” deve ser relativizado, ou antes, reavaliado, devendo, a meu ver, ser usado apenas em casos de omissão na tradução, o que, de fato, configuraria uma “perda”. Talvez o critério de “desvio”, para marcar aquelas expressões que sofreram alguma variação em seu enunciado, seja mais apropriado, isto é, de “mudança de caminho, de direção ou da posição normal” (Houaiss, 2001), já que estamos falando de tradução, de um texto traduzido para outra língua, e não do protótipo, que é o original, e que preserva, por inerência, suas características originais. Como já foi dito, uma tradução não é e nem pretende ser o original escrito em língua-fonte, mas um lugar da língua de chegada na qual certas particularidades estrangeiras, que pertencem ao *outro*, moldem-na mediante novos padrões estéticos, fazendo com que as ditas “perdas”, neste caso, façam parte do “jogo”, e não decidam o “jogo”.

Em relação ao projeto de tradução, isto é, a antologia poética traduzida, algumas leituras me guiaram: desde o substancial verbete sobre antologias traduzidas da *Encyclopedia of Translation Studies* aos comentários de Larbaud e Eliot. Com base nessas leituras, que possibilitaram levantar o pressuposto de que toda antologia resulta de um processo de “escolha”, que comumente preside sua organização, foi possível concluir que, no caso de uma antologia traduzida, esta era organizada com base em um “projeto de tradução”. O que conjugou com a crítica de Berman, que afirma que “toda tradução consequente é conduzida por um projeto” e que as “formas que um projeto de tradução pode tomar são múltiplas”, entre elas, uma antologia traduzida. Ao utilizar as noções teóricas desenvolvidas por Berman acerca do “projeto de tradução”, a proposta da antologia traduzida ganhou forma, tornando-se possível.

O diferencial de ambas as abordagens, bastante atuais e resultado, por assim dizer, de seu tempo, reside no caráter ainda em esboço que apresentam, pois enquanto Britto argumenta que seu modelo ainda está em “esboço” e que “muitos detalhes precisam ser aprimorados”, Berman, por sua vez, expõe suas noções no capítulo “Esquisse d’un méthode”, demonstrando também o caráter provisório de sua teoria. E a aplicação efetiva de ambas as abordagens teóricas, evidencia tão-somente a viabilidade dos Estudos da Tradução em “auxiliar”, antes que “determinar”, a prática da tradução.

Ao considerar a complexidade do fenômeno da tradução, e mesmo que se aceite que a prática tradutória não reflete plenamente as condições que a teoria suscita, e vice-versa, o que deve ser realmente enfatizado é a necessidade da tradução poética de situar-se como tal, mesmo estando de um lado o tradutor, com suas medidas estéticas e nocionais específicas, e

do outro, a teoria, que deve desenvolver condições metodológicas cada vez mais aprimoradas à prática tradutória.

Particularmente, considero que problemas tradutórios legítimos são aqueles que o tradutor encontra no momento em que traduz, enquanto “age” sobre o texto a ser vertido, e que somente a ele é devido descrevê-los ou apresentá-los em paratextos ou em análises de traduções próprias; já problemas tradutórios supostos são os que podemos, com base na teoria, identificar e abordar, fora do espaço-tempo tradutório.

E se até aqui as palavras conclusivas se voltaram ao trabalho de tradução propriamente dito, é porque este era o objeto central desta dissertação, mas o “objetivo implícito” a qual me referi no 2º capítulo se manteve: o de divulgar, mediante uma breve mas significativa antologia, a poesia simbolista produzida na Itália, através da tradução ao português do Brasil de oito autores dessa tendência.

Este trabalho propôs um olhar diferente sobre a literatura italiana entre o tardo *Ottocento* e o primo *Novecento*, ao optar pela escolha de autores e textos pouco conhecidos do público brasileiro (com exceção de D’Annunzio, Pascoli e Campana) que ilustram uma página da literatura da península ainda não devidamente revelada por aqui, uma vez que parece não atender às expectativas do leitor de *poesia italiana*, no sentido clássico do termo. A idéia de que a literatura italiana, e em geral, é constituída somente de nomes de relevo e de uma série quase interminável, para não dizer inominável, de autores menores, parece, a meu ver, carecer de substância.

Na verdade, focalizar também os chamados autores “secundários” ou “menores”, os quais eu chamaria de “epígonos”, parafraseando Muricy, não é algo que se possa dizer dispensável. Cada vez mais se tornam evidentes e necessários a importância documental e o estudo desses autores, conforme se procurou salientar ao longo deste trabalho, especialmente na Introdução e em 2.1, e mediante a bibliografia atual utilizada.

Os leitores brasileiros, na iminência de ler uma obra de literatura italiana, comumente excluem de sua “biblioteca imaginária” qualquer outra obra que não condiga com a tradição clássica ou, em menor grau, com os chamados “vates” das correntes de vanguarda do *Novecento*, salvo raras exceções. Dante, Petrarca, Leopardi e Carducci, grandes nomes da literatura italiana, possuem certamente sua importância, mas aqueles que lhe sucederam também, uma vez que são o resultado direto dessa tradição, a continuação do legado daqueles.

E não me cabe uma vez mais elencar os autores que deram forma a estas páginas, apenas dizer que destes procurei mostrar não só a qualidade e originalidade de seus escritos poéticos, mas também a viabilidade de suas respectivas traduções.

A poesia italiana atravessou cerca de oito séculos. E muitos são os seus nomes, suas vozes, suas obras, às vezes intactas, que ainda esperam a chamada de um público leitor. Certamente, dar vazão a todo esse imaginário poderia resultar em algo tão sedutor quanto esfumaçado. Eis o porquê da proposta de uma “seleta”, de uma antologia traduzida, justamente por causa do papel decisivo que as antologias (e, entende-se, por extensão, as traduções) desempenham na perpetuação da obra de um autor, ou vários deles. São agentes a serviço da literatura, não apenas nacional, mas estrangeira, cuja função última é a de mostrar fronteiras mais contíguas das que comumente percebemos.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras e textos sobre Teoria da Tradução:

- BAKER, Mona. "Anthologies of translation". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1998, 13-18.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis/Rio de Janeiro: NUPLITT/7 Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BOASE-BEIER, Jean. *Translating repetition*. IN: *Journal of European Studies*, xxiv pp. 403-409, 1994.
- BRITTO, Paulo Henriques. "Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia". G.B. Krause (org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, v. 1, p. 45-69, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Correspondências estruturais em tradução poética". *Cadernos de Literatura em Tradução*, v.7, p. 53-69, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico: um problema para a tradução". Trabalho apresentado no simpósio Literatura Traduzida e Literatura Nacional, X Congresso da ABRALIC, na UERJ, Rio de Janeiro, 3 agosto 2006.
- \_\_\_\_\_. "Fidelidade em tradução poética: o caso Donne". *Terceira Margem*, v. X, p. 239-254, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In. Campos, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, 31-48.
- GUERINI, Andréia. *Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi*. São Paulo/Florianópolis: EDUSP/PGET, 2007.
- \_\_\_\_\_; COSTA, Walter C. "Colocação e qualidade na poesia traduzida". *Tradução em Revista*, v. 3, p. 1-15, 2006.
- HONIG, Edwin (org.). *The poets other voice. Conversations on literary translation*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1985.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. "Introdução a Agamêmnon". Tradução de Susana Kampff Lages. *Clássicos da Teoria da Tradução* – vol. 1. Florianópolis: NUT, 2001.

- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- LARBAUD, Valery. *Sob a invocação de São Jerônimo: ensaios sobre a arte e técnicas de tradução*. Tradução de Joana Angélica. São Paulo: Mandarin: 2001.
- LEFEVERE, André. *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Assen: Van Gorcum, 1975.
- LENTZ, Gleiton. “Horizontes da tradução: o projeto de tradução na analítica bermaniana”. *Scientia Traductiones*, nº 5, dez 2007.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária – aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

### **Obras e textos sobre antologias:**

- CHAMPEAU, Geneviève & LY, Nadine. *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*. Bordeaux: Maison des Pays Ibériques/Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.
- ELIOT, Thomas S. “O que é poesia menor”. *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, 56-75.
- FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies en France*. Paris: PUF, 1997.
- LAJOLO, Marisa. “As antologias na escola: gênero didático por excelência”. São Paulo: Salamandra, 2006.
- TORRE, Guillermo de. “El pleito de las antologías”. *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948, 117-126.
- WILLER, Claudio. “Antologias”. *Revista Cult*, nº 20, março de 1999.

### **Obras e textos sobre o Simbolismo/Decadentismo:**

#### ***Na França:***

- BAJU, Anatole. *L'école decadente*. Paris: L.Vanier, 1887. Edição fac-símile.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- DUCADIN, Michel. *Crise des valeurs symbolists*. Toulouse: Privat, 1957.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- MORÉAS, Jean. *Les premières armes du symbolisme*. Paris: L.Vanier, 1889.
- VANOR, George. *L'art symboliste*. Paris: L.Vanier, 1889. Edição fac-símile.
- VERLAINE, Paul. “Les poètes maudits”. *Œuvres Complètes*. Paris: L.Vanier, 1904, 4º tome.



***Na Itália:***

- BERTONI, Alberto. *Dai simbolisti al novecento: le origini del verso libero italiano*. Genova: Il Mulino, 1995.
- BINNI, Walter. *La poetica del decadentismo*. Firenze: Sansoni, 1996.
- BRUNO, Francesco. *Il decadentismo in Italia e in Europa*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.
- FANTASIA, Rita *et al.* "Il Simbolismo in Italia". *Poesia e Rivoluzione: simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*. Milano: FrancoAngeli, 2004, 47-75.
- FUMI, Elena. *La tentazione simbolista*. Pisa: Giardini, 1992.
- LUZI, Mario. *L'idea simbolista*. Milano: Garzanti, 1959.
- MACRÌ, Oreste. *Realtà del simbolo: poeti e critici del novecento italiano*. Firenze: Vallecchi Editore, 1968.
- PICA, Vittorio. *Letteratura d'eccezione*. A cura di E. Citro. Genova: Costa & Nolan, 1987.
- RAGUSA, Olga. "Vittorio Pica: First champion of French Symbolism in Italy". *Italica*, v. 35, n. 4, December 1958, 255-261.
- SALINARI, Carlo. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli, 1960.
- SANGUINETI, Edoardo. *Tra liberty e crepuscolarismo*. Milano: Mursia, 1961.
- SCRIVANO, Riccardo. *Il decadentismo e la critica*. Firenze: La Nuova Italia, 1963.
- VALLONE, Aldo. *I crepuscolari: storia della critica e antologia*. Palermo: Palumbo, 1960.
- VERONESI, Matteo. *Artifex additus artificii*. Creazione poetica e riflessione critica tra simbolismo ed estetismo. Tesi di laurea in letteratura moderna e contemporanea. Università di Bologna, 1998.
- ZANETTI, Giorgio. *Il novecento come visione: dal simbolismo a Campana*. Roma: Carocci, 1999.

***No Brasil:***

- AMORA, A. Soares. *Presença da literatura brasileira: Simbolismo*. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro/Brasília: Livros Técnicos e Científicos Editora/INL, 1980.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Global, 1999, 4º vol.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Simbolismo*. São Paulo: Cultrix: 1995.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1973, 1 e 2º vols.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

### **Obras de crítica e história literária italiana:**

ANCESCHI, Luciano. *Le poetiche del Novecento in Italia*. Venezia: Marsilio, 1990.

BALDACCI, Luigi. *Poeti minori dell'Ottocento*. Milano/Napoli: Ricciardi, 1958, vol.1.

CUCCHI, Maurizio. *Dizionario della poesia italiana: i poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze*. Milano: Mondadori, 1983.

FLORA, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 1950.

GRANA, Gianni. *Novecento: gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*. A cura di G. Grana. Milano: Marzorati Editore, 1979.

MENGALDO, Pier Vincenzo. *Poeti italiani del Novecento*. Milão: Mondadori, 1981.

SALINARI, Carlo & RICCI, Carlo. *Storia della letteratura italiana*. Bari: Editori Laterza, 1986.

SANGUINETTI, Edoardo. *Poesia italiana Novecento*. Turim. Einaudi, 1993.

SPAGNOLETTI, Giacinto. *Antologia della poesia italiana 1909-1949*. Bolonha: Guanda, 1954.

### **Obras de estilística e versificação:**

ESPOSITO, Edoardo. “Dizionario di metrica” e “Metrica e linguaggio poetico”. *Dizionario della poesia italiana*. Milano: Mondadori, 1983, 371-419.

MARCHESE, Angelo. *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1978.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Rítmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2006.

### **Obra sobre a língua italiana (pronúncia, ortografia e poética):**

MIGLIORINI, B. & TAGLIAVINI, C. & FIORELLI, P. *Dizionario d'ortografia e di pronunzia*. Torino: ERI Edizioni RAI, 1969.

### **Estudos críticos de interesse:**

LA VALLE, Mercedes (Org). *Un secolo di poesia brasiliana*. Siena: Casa Editrice Maia, 1954.

LENTZ, Gleiton. *Volo verso la Torre d'Avorio: l'immaginario simbolista nella poesia di Graf, Campana e Roccatagliata*. Trabalho de Conclusão de Curso. UFSC, Florianópolis, 2007.

NUNES, Zilma Guesser. *Prelúdio de uma voz oculta: edição crítica da obra de Ernani Rosas*. Tese de Doutorado. UFSC, Florianópolis, 2002.

RUGGERO, Jacobbi. *L'Italia simbolista*. A cura di Beatrice Sica. Trento: La Finestra, 2003.

SÜSSEKIND, Flora & TEIXEIRA, Raquel (Orgs). *O Sapateiro Silva*. Um estudo sobre a poesia de Joaquim José da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1983.

WILSON, Edmond. *O castelo de Axel*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

### **Dissertações em Estudos da Tradução:**

MOOSBURGER, Théo de Borba. *Tradução comentada dos versos 1-609 do épico bizantino Vasileios Digenis Akritis*. Dissertação em Estudos da Tradução. PGET/UFSC, 2008.

STEIL, Juliana. *Profecia poética e tradução. America A Prophecy, de William Blake, traduzida e comentada*. Dissertação em Estudos da Tradução. PGET/UFSC, 2007.

SULIS, Roger. *Da metáfrase poética: uma proposta de análise de poemas traduzidos de Kaváfis*. Dissertação em Teoria Literária. PGLB/UFSC, 2004.

### **Obras de referência dos autores selecionados:**

#### **Arturo Graf:**

GRAF, Arturo. *Foscolo, Manzoni, Leopardi. – Preraffaelliti, simbolisti ed esteti. – Letteratura dell'avvenire*. Torino: Loescher, 1898. PDF

\_\_\_\_\_. *Medusa*. A cura di Anna Dolfi. Modena: Mucchi Editore, 1990.

#### **Arturo Onofrì:**

ONOFRÌ, Arturo. *Poesie*. A cura di Anna Dolfi et al. Trento: La Finestra, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ciclo lirico della terrestrità del sole*. A cura di Marco Albertazzi. Trento: La Finestra, 1999.

\_\_\_\_\_. *Arioso/Orchestra*. A cura di M. Vigilante. Trento: La Finestra, 2002.

#### **Carlo Michelstaedter:**

MICHELSTAEDTER, Carlo. *La persuasione la rettorica*. A cura di Sergio Campailla. Milano: Adelphi, 1999.

\_\_\_\_\_. *Poesie*. A cura di Sergio Campailla. Milano: Adelphi, 2005.

**Ceccardo Roccatagliata:**

CECCARDI, Ceccardo Roccatagliata. *Il libro dei frammenti*. A cura di Paolo Zoboli. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2003.

\_\_\_\_\_. *Colloqui d'ombre. Tutte le poesie*. A cura di Francesca Corvi. Genova: De Ferrari Editore, 2005.

**Dino Campana:**

CAMPANA, Dino. *Canti Orfici e altre poesie*. A cura di Renato Martinoni. Torino: Einaudi, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cantos Órficos*. Tradução de Gleiton Lentz. Desterro: Edições Nephelibata, 2004.

PECORARO, Aldo. "Campana fra Verlaine, Baudelaire e Rimbaud". *Materiali per Dino Campana*. A cura di Piero Cudini. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1986.

**Gabriele D'Annunzio:**

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere*. A cura di Giansior Ferrata. Milano: Mondadori, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poema paradisiaco*. A cura di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori, 1989.

**Gian Pietro Lucini:**

LUCINI, Gian Pietro. *Le antitesi e le perversità*. A cura di Glauco Viazzi. Parma: Guanda Editore, 1970.

\_\_\_\_\_. *Il libro delle figurazioni ideali*. A cura di Manuela Manfredini. Roma: Salerno Editore, 2005.

**Giovanni Pascoli:**

PASCOLI, Giovanni. *Myricae*. A cura di Gianpaolo Borghello. Bologna: Zanichelli, 1996.

\_\_\_\_\_. *Canti di Castelvecchio*. A cura di Nadia Ebani. Firenze: La Nuova Italia, 2001.

**Dicionários consultados:**

*Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Dezembro 2001.

*Dicionário de Italiano-Português*. Porto: Porto Editora, 2002.

*Dicionário Martins Fontes Italiano-Português*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

*Dizionario Devoto-Oli della Lingua Italiana*. Firenze: Le Monier, 2004.